Margarita Rojas

Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas

Abstract. *The paper states some reflections about the third part of Sartre's* What is literature? *The discussion is set within the broader context of theoretical studies of literature.*

Key words: Sartre, literature, contemporary literary theory.

Resumen. *El artículo expone algunas reflexiones respecto de la tercera parte del libro de Sartre,* Qué es la literatura, *y enmarca la discusión dentro del contexto más amplio de los estudios teóricos de la literatura.*

Palabras clave: Sartre, literatura, teoría literaria contemporánea.

El libro *Qué es la literatura* de Jean Paul Sartre, trata dos grandes preocupaciones a lo largo de sus diferentes capítulos o ensayos: por un lado, la relación del escritor francés con la sociedad francesa de diversas épocas, y por otro, la relación en general del escritor con su lector. Dichos asuntos se debaten a lo largo de los siguientes capítulos: "Presentación de los tiempos modernos"; "La nacionalización de la literatura", y la más extensa "¿Qué es la literatura?", que se subdivide a su vez en tres secciones, como se verá más adelante.

Las partes que se dedican al primer asunto tienen un referente muy particular, histórico. Por ejemplo, en "La situación del escritor en 1947", se analiza la posición socioeconómica de algunos escritores franceses de la época; allí Sartre propone tres generaciones, la primera es la de los que habían empezado a publicar antes de 1914 (Gide, Claudel, Proust); la segunda es la de "los que alcanzaron la mayoría de edad" después de 1918, llamados por Sartre "jóvenes burgueses turbulentos", los superrealistas, de cuya estética hace una buena síntesis, si bien en contra. Destaca el deseo de destrucción del mundo y de la subjetividad y cita el ejemplo de Breton. Junto a este grupo, encuentra a otros, representantes de "un humanismo discreto", ilustrado por Prevost, Pierre Bost, Chamson y otros.

La tercera generación es la suya, "la que comenzó a escribir después de la derrota o poco antes de la guerra"[1]. Dentro de este grupo, reconoce a los "adheridos, los extremistas y los radicales", vinculados unos con la "izquierda progresiva" y otros con la "izquierda revolucionaria". De estos hace un análisis más político, es decir, más relacionado con las diversas alianzas de los escritores a los partidos políticos, todo muy influido todavía por el reciente conflicto de la segunda guerra mundial y respecto al Frente Popular francés. Sucede esto también cuando explica por qué fracasó el otro grupo contemporáneo de los superrealistas frente a estos, lo estudia como "una pequeña burguesía trabajadora y liberal [que] adquirió consciencia de sí misma"[2].

En el último capítulo, titulado "¿Para quién se escribe?", Sartre relaciona la situación del escritor de tres distintas épocas con la clase dominante: en el siglo XII con la Iglesia, en el siglo XVII con la monarquía y en el siglo XIX con la burguesía. En un planteamiento progresivo, firmemente cree que existirá en el futuro una época que superará estos períodos, en la que se concretará la utopía revolucionaria:

en una sociedad sin clases (...) la literatura conseguiría adquirir consciencia de sí misma; comprendería que forma y fondo, tema y público, son idénticos, que la libertad formal de decir y la libertad material de hacer se completan (...) que su finalidad [es] llamar a la libertad de los hombres para que estos realicen y mantengan el reinado de la libertad humana. Desde luego se trata de una utopía (...) [que] nos ha permitido entrever en qué condiciones la idea de la literatura se manifestaba en su plenitud y su pureza[3].

Me interesa exponer algunas reflexiones respecto a la tercera parte del libro, que permite enmarcar la discusión dentro del contexto de los estudios teóricos de la literatura. Recordemos 'grosso modo' y rápidamente que en 1946, en Europa y Rusia ya se había producido el primero de los grandes movimientos teóricos que iban a cambiar o sustituir la filología y la historia, como métodos tradicionales de estudiar la literatura. En las ciudades rusas de Leningrado y Moscú, entre 1914 y 1920, aparecen dos escuelas cuyos métodos se basaban en nociones lingüísticas; para ellos, poesía y prosa debían considerarse fenómenos de lenguaje. Así, se oponían por un lado a la crítica impresionista y simbolista, y, por otro, rechazaban el papel que podría desempeñar el autor o el proceso de creación a cambio del estudio de la obra resultado de tal proceso, el producto lingüístico. En el Círculo Lingüístico de Moscú destacó entre otros, Roman Jakobson, cuyos trabajos iban a trascender luego en Europa en la constitución del estructuralismo. Jakobson dio a conocer en Occidente en los inicios de los años 1940 otro de los libros fundadores de la semiótica en el mundo contemporáneo, *Morfología del cuento,* de 1928, de Vladimir Propp, autor también del fundamental tomo *Raíces del cuento,* de 1946; el método allí expuesto dio origen a las leyes de la narrativa y la teoría que se desarrolló posteriormente en la semiótica de Greimas en los años sesenta en Francia.

A partir de 1920, en Rusia y también en otros países europeos, se revisan las teorías marxistas sobre la estética y la literatura; de 1920 es *La teoría de la novela* de G. Lukács y de 1947 *La novela histórica*. Entre 1920-1945 se publican los escritos sobre literatura y arte de Bertolt Brecht; posteriores son las publicaciones de la obra del italiano Antonio Gramsci (1891-1937), escritas en la cárcel y publicadas entre 1947 y 1951: *Cartas de la cárcel, El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, El Renacimiento.* Finalmente, la *Historia social del arte*, de Arnold Hauser aparecerá en 1953.

Un tercer jalón hay que destacar en este panorama teórico que obviamente es mucho más amplio y complejo; se trata de la fenomenología, cuyo principal representante en la Francia de Sartre de los años cuarenta es quizás Gaston Bachelard. Este publica entre 1942 y 1965 varios trabajos que tendrán una trascendencia mayor de la que normalmente se reconoce en los análisis literarios: *El agua y los sueños*, *El aire y los sueños*, *La poética del espacio* y *El psicoanálisis del fuego.* Los estudios fenomenológicos se vinculan a su vez con otra corriente de los estudios literarios de esos años, que es la escuela del psicoanalista suizo Carl Gustav Jung. Junto con esta, también habría que considerar la presencia del psicoanálisis de los trabajos de Freud y sus seguidores, que utilizaron todos la obra literaria para mostrar diversas patologías psicológicas.

En el simultáneo entrecruzamiento de estas y otras teorías sobre la literatura, además de la secular tradición histórica y filológica, se presenta el ensayo de Sartre *Qué es la literatura*. En este seguramente se podrán rastrear varios postulados de diversas fuentes, lógicamente del marxismo y probablemente de la fenomenología. Por ahora me interesa, primero destacar las principales ideas que propone el capítulo central del libro de Sartre, que se subdivide en cuatro partes: "¿Qué es escribir?", "¿Por qué escribir?", "¿Para quién se escribe?" y "Situación del escritor en 1947". Estas preguntas se plantean en la presentación, para proponer el tema central, es decir, "examinar el arte de escribir".

En la parte titulada "¿Qué es escribir?", primero el autor diferencia el lenguaje literario y otros lenguajes artísticos como el pictórico y el musical pues, de acuerdo con Sartre, sólo la literatura trabaja con significados. Luego, realiza otra separación, esta vez entre la lengua de la escritura lírica y la prosa: para él, prosa y poesía son dos tipos de escritura completamente distintos; propone que, mientras la palabra poética "crea cosas", la prosa significa, es decir, designa

cosas. Aquí se podría entender "poesía" por el lenguaje literario en general, no sólo el género lírico, y prosa como la lengua en su uso cotidiano; así esta idea de Sartre se podría considerar una anticipación de lo que años después propondrán las modernas teorías semióticas acerca de la referencialidad del lenguaje, a lo que me referiré luego.

Otros dos asuntos que trata parcialmente en esta parte son la relación entre los críticos y los escritores, y la naturaleza del vínculo entre forma y fondo, o el "estilo" y las ideas, es decir, de qué se va a escribir y cómo se escribe[4].

Ahora bien, respecto al motivo de la escritura literaria, más allá de la separación entre la literatura como compromiso y la literatura-evasión, dice Sartre, hay "una elección más profunda e inmediata, común a todos". Se trata de la pregunta acerca de la necesidad de escribir: ¿por qué se escribe?, ¿cuál es el motivo profundo que hace que alguien decida tener que escribir? Según Sartre, el mundo frente al que se halla el ser humano es mudo, por lo tanto, es necesaria la presencia de aquel para hacerlo hablar. Se trata de la consciencia de que "la realidad humana es "reveladora", es decir, de que "hay" ser gracias a ella, o, mejor aun, que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan"[5].

Sin embargo, si bien el mundo habla gracias a la actividad creadora, está allí, oscuro y mudo, *antes* que el creador. De tal modo, agrega, "a nuestra certidumbre interior de ser "reveladores" se une la de ser inesenciales en relación con la cosa revelada"[6].

Del mundo el artista pretende revelar algo no manifiesto; ahora bien, el objeto artístico producido, explica Sartre, siempre parece provisional: "cuanto más consciencia tenemos de nuestra actividad creadora menos tenemos de la cosa creada"[7].

Esto se entiende mejor si se compara la actividad artística con la actividad artesanal o la producción en serie, en las que las normas están codificadas. En el arte, en cambio, el artista decide las normas de la producción, las medidas y los criterios. De este modo, dice Sartre, en la obra sólo se encontrará al artista mismo:

> somos nosotros quienes hemos inventado las leyes con las que juzgamos esa obra; vemos en ella nuestra historia, nuestro amor, nuestra alegría; aunque la contemplemos sin volverla a tocar, nunca nos *entrega* esa alegría o ese amor porque somos nosotros quienes ponemos esas cosas en ella[8].

Así se explica que los procedimientos artísticos siguen pareciendo subjetivos al lector o al espectador de la obra porque son sus productos: "en la percepción, el objeto se manifiesta como esencial y el sujeto como inesencial; este busca la esencialidad en la creación y la obtiene pero entonces el objeto se convierte en inesencial"[9].

Esta es la paradoja que la moderna teoría semiótica discute con el nombre de referencialismo. Se trata del problema de la relación entre el signo y el objeto al que remite el signo. Sobre este asunto uno de los textos más iluminadores es el capítulo dedicado al tema en la *Enciclopedia Einaudi* del lingüista francés Oswald Ducrot. Explica Ducrot:

> Todo enunciado, de cualquier tipo que sea, remite (o, con más precisión, intenta remitir) a un universo distinto de lo que se afirma pensar o desear sobre ese. En otros términos, la palabra no se presenta, no puede presentarse como creadora; más bien pretende ser puesta frente a un mundo que posee una realidad propia (puesto que *este* mundo y *esta* realidad puedan ser bien diferentes de lo que se llama *el* mundo o *la* realidad): lo que esta implica, lo implica en este mundo[10].

Y más adelante agrega que la referencia es la "orientación necesaria hacia algo que no es decir de todo acto lingüístico", y el "referente" es el mundo o el objeto al que "el decir" quiere describir o transformar. El discurso necesita referir a algo externo, explica Ducrot, lo cual implicaría por lo tanto, "la necesidad de admitir un indecible que proviene del mismo decir". Y en este juego de necesidades se produce la confusa paradoja de la palabra, que

> no deja de proyectar un mundo que, distinto de ella, no puede reducirse a lo que se dice, pero que, sin embargo, sigue siendo inaccesible a cualquier otra palabra. Semejante mundo es indecible: por un lado, no puede agotarse en el discurso que lo revela (de otra forma no sería un mundo) pero, por otro, ningún discurso diverso puede revelarlo mejor[11].

Así, concluye Ducrot, "el referente de un discurso no es, como se dice a veces, *la* realidad sino *su* realidad, es decir, lo que el discurso escoge o instituye como realidad"[12]. Sartre recupera en otro momento esa idea cuando plantea que "la obra nunca se limita al objeto [representado] (...) el acto creador persigue una reproducción total del mundo"[13].

Casi treinta años después Lotman propondrá lo mismo al definir el texto artístico como "un modelo finito del mundo infinito"; esto se explica porque la obra de arte es "un espacio en cierto modo delimitado que reproduce en su finitud un objeto infinito –el mundo exterior respecto a la obra–"[14].

La diferencia entre el objeto real y el signo, su significación, es quizá el núcleo o la idea central de las teorías semióticas contemporáneas que, a partir de la década de 1960, aproximadamente, provocaron la ruptura con la perspectiva historicista, biográfica y sociológica en los estudios del arte y la literatura, que anteponían referentes externos al objeto artístico. Este dejó de analizarse en relación con su creador, la sociedad, las ideologías, o el inconsciente, y se convirtió en un objeto independiente de disciplinas independientes, así como había sucedido a principios de siglo con la lingüística a partir de las teorías de Ferdinand de Saussure.

Sartre, pues, había avizorado en 1946 este fenómeno que las modernas teorías formalizarían más de diez años después. Y quizás la idea que más profundiza es la relación entre el escritor y el lector. El considera que el acto de leer no significa recibir pasivamente unos contenidos ya elaborados previamente por un autor. Por el contrario, para él la lectura es un acto de libertad y de generosidad:

> la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo. Porque esta confianza también es generosidad: nadie puede obligar al autor a creer que su lector hará uso de la propia libertad y nadie puede obligar al lector a creer que el autor ha hecho otro tanto. Los dos temas toman una decisión libre. Se establece así un va y viene dialéctico: cuando leo, exijo; lo que así leo, si mis exigencias quedan satisfechas, me induce a exigir más al autor, lo que equivale a exigir al autor que me exija más. Y, recíprocamente, la exigencia del autor consiste en que yo lleve mis exigencias al más alto grado. Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro[15].

Aquí el vínculo entre lector y autor está considerado en los términos de una especie de contrato implícito (confianza, libertad, exigencias mutuas). Esta y otras ideas relacionadas, son "anticipaciones" teóricas, conceptos que luego plantearon las actuales teorías lingüísticas y semióticas y que en el texto del filósofo, sin estar articuladas formalmente, preanuncian las teorías de la lectura que aparecerán a partir de la década de 1960.

Una de las primeras fue la propuesta en *Opera aperta* por el semiótico italiano Umberto Eco en 1962. Allí plantea que hay obras que tienen una estructura abierta, lo cual exige una coproducción activa de parte del receptor[16]. Esta idea se complementará años después en la versión más formalizada de la teoría del Lector Modelo que aparece en *Lector in fabula*, de 1979. En este se propone entre otras cosas, que el texto siempre está incompleto y tiene que ser actualizado: "un texto siempre es", dice Eco, "de alguna manera, *reticente*"; "es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de "no dicho" o de "ya dicho", espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco. En consecuencia, "el texto no es más que una máquina presuposicional"[17].

Algunos años después el semiótico ruso Iuri Lotman propondrá algo semejante al definir el texto como un dispositivo pensante o generador de sentido, para lo cual se requiere el interlocutor: el texto, la consciencia y la cultura en general, dice Lotman, tienen una naturaleza dialógica[18]. De esta manera, el proceso de significación del texto siempre implica una activa participación del Lector, asunto que Sartre ya había subrayado en su ensayo años antes al indicar que tiene una actividad paralela a la del Autor.

* * *

El libro de Sartre es un ensayo largo, no un tratado articulado de estética. Las ideas sobre la escritura, el estilo, la lectura, la relación entre el escritor y el lector, la relación entre el escritor y la

sociedad, aparecen expuestas un tanto desordenadamente, una detrás de otra, como en el orden que sigue una reflexión individual y libre.

Su interés se centra en la discusión acerca del eje escritor-obra-lector lo cual se explica a partir de la idea de que la finalidad del lenguaje es la comunicación: "hablar es actuar; toda cosa que se nombra ya no es la misma"[19]. Y escribir implica que la sociedad adquiera consciencia de sí misma[20], por esto, la condición del escritor plantea estructuralmente un conflicto [entre el escritor y las clases que estén en el poder]. Este conflicto a veces es manifiesto, en otras es un conflicto oculto "pero existe siempre, porque nombrar es mostrar y mostrar es siempre cambiar"[21].

En general, el ensayo se concentra en el proceso de la creación literaria y la lectura, en las relaciones autor-lector, sociedad-autor: sus consideraciones se detienen frente al texto. Se podría decir que se trata de un estudio sociológico de los escritores más que un análisis de la literatura. Su reflexión no toca el problema de la significación, no se introduce en los problemas propios de la Semiótica. Sus propuestas, sin embargo, revelan las acertadas intuiciones que se indicaron.

Notas

1. Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 186.
2. *Ibid*, p. 183.
3. *Ibid*, p. 157.
4. *Ibid*, p. 59.
5. *Ibid*, p. 67.
6. *Ibid*, pp. 67-68.
7. *Ibid*, p. 68.
8. *Ibidem.*
9. *Ibid*, p. 69.
10. Oswald Ducrot, "Referente", p. 703, traducción propia.
11. *Ibidem.*
12. *Ibidem.*
13. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 81.
14. Iuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 270 y *passim.*
15. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 80.
16. Umberto Eco, *Obra abierta*, *passim.*
17. Umberto Eco, *Lector in fabula*, pp. 39 y 40. Casi contemporáneamente a *Opera aperta*, en Alemania se propone la llamada teoría de la recepción de los alemanes Wolfang Iser y Hans Robert Jauss de 1970 y 1976, y también algunas propuestas de la semiótica del ruso Iuri M. Lotman sobre la noción del texto y la participación de la lectura.
18. Iuri M. Lotman, "El texto en el texto", pp. 91-109.
19. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 54.
20. *Ibid*, p. 189.
21. *Ibid*, p. 190.

Bibliografía

Ducrot, Oswald. "Referente", *Enciclopedia Einaudi*, v. 11. Turín: Einaudi, 1980

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Lumen, 1981.

_____. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.

Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1972.

_____. "El texto en el texto". En *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, edición y traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996