



**HAL**  
open science

## Sartre y el compromiso literario

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

| Dardo Scavino. Sartre y el compromiso literario. El Rodaballo, 2000. hal-02354895

**HAL Id: hal-02354895**

**<https://hal.science/hal-02354895>**

Submitted on 23 Apr 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Sartre y el compromiso literario

Dardo Scavino

La famosa tesis sartreana sobre el compromiso literario ha sido, para Dardo Scavino, mal interpretada, en tanto se quiso ver en ella una afirmación de la subordinación de la literatura respecto de alguna ideología o partido y un cercenamiento de las posibilidades de la creación artística. El autor plantea, por el contrario, una interpretación que — inscribiendo aquella noción sartreana en una tradición que va de Aristóteles a Vico, de Hegel a Bajtin—, destaca el lugar de la invención, y por ello el de la transformación del sujeto, y más precisamente del lenguaje en el cual estamos “situados” como sujetos.

En un tiempo que, por varias razones, ya no parece el nuestro, a un filósofo se le ocurrió hablar de literatura “comprometida”. Y en ese tiempo, que ya no parece el nuestro, este filósofo se encontró, sin embargo, con una artillería de críticas que parecen de nuestro tiempo: que quería matar la literatura, que los artistas comprometidos, entre los cuales se creía reconocer a los pintores soviéticos, eran en realidad los peores, que no había por qué politizar el arte, ni someterlo a una moral, que la única preocupación del escritor debía ser la escritura... “¡Cuántas tonterías!”, contestaba entonces Sartre, “sucede que se lee rápido, mal y que se juzga antes de haber comprendido”. Pero sus intentos por aclarar las cosas no dieron mejores resultados. A favor o en contra de su tesis, la mayor parte de los escritores y críticos siguieron pensando que “compromiso” significaba poner la literatura al servicio de una causa, un proyecto político o las ideas de un partido, hasta tal punto que algunos lectores generalmente atentos, como Robbe-Grillet o Roland Barthes, seguirán clasificando la “literatura comprometida” junto al “realismo socialista” y el teatro de propaganda, confundiéndola con la novela de tesis, o la fábula didáctica, o acusándola de atentar contra la pureza del Arte (así, con mayúsculas). Y si Sartre no pudo desviar el destino de su famosa tesis, sería ridículo que nosotros, a esta altura, pretendiéramos hacer mejor las cosas.

Nuestro propósito es otro. En un libro reciente, **La palabra muda**, Jacques Rancière decía que ya nadie se preguntaba qué es la literatura, y que Sartre, uno de los últimos en hacerlo, pero en un tiempo, justamente, que ya no parece el nuestro, había tenido al menos el tino de no contestarla. Nos preguntamos, entonces, si esta última afirmación es cierta, ya que Sartre, como intentaremos demostrarlo, respondió efectivamente aquella pregunta, y lo hizo con esa tesis famosa, a la cual suele asociarse por otra parte su nombre: la esencia de la literatura, afirmaba en 1945, es el “compromiso” del escritor. Esta tesis, sin embargo, tiene dos inflexiones fundamentales: por un lado, la literatura está comprometida *con* un mundo, o está necesariamente “situada” en un preciso momento histórico, aunque se empeñe en negarlo o disimularlo (y esta “denegación” es uno de los principales componentes de la ficción); por el otro, hay una literatura que “toma conciencia” de este compromiso, que ya no finge representar las cosas y los acontecimientos exteriores al discurso, sino que se refiere a sus propias condiciones de enunciación o al espesor socio-cultural de su propio lenguaje. Estos dos aspectos corresponderían, a grandes rasgos, a dos momentos de la propia historia literaria: la literatura “clásica” (que podríamos llamar, aquí, “dogmática”, para retomar un concepto kantiano que Sartre, en este contexto, no rechazaría) y la literatura “moderna” (que podríamos llamar, entonces, “crítica”). Ahora bien, no sólo Sartre respondió a la pregunta acerca de la esencia de la literatura sino que además se inscribió, con su concepto de “compromiso”, en una larga tradición que se remonta a Aristóteles. Porque este concepto no es sino un preciso comentario de la noción aristotélica de *mimesis*, y porque su concepto de “conciencia del compromiso” no hace más que proseguir una reflexión acerca de la literatura que se remonta a Vico, y que el autor italiano llamó, a principios del siglo XVIII, “ironía”.

## 1. El compromiso como *mimesis*

Aristóteles había dicho que lo propio del arte en general era la *mimesis* y que lo propio del “arte poético” en particular era la “*mimesis* de las acciones”. La tradición quiere que traduzcamos ese término griego por “imitación”, “representación” e incluso “ficción”. Y no habría inconveniente en hacerlo si no fuera porque estas traducciones, presentadas así, sin más comentario, podrían prestarse a confusión. Digamos que, para Aristóteles, la *mimesis* existía bajo dos condiciones: la “verosimilitud” y la “necesidad” de los enunciados poéticos. Y es que, según el Estagirita, un enunciado poético era la premisa menor de un silogismo y, más precisamente, de un entimema. Expliquemos un poco esto, ilustrando la cuestión con un pasaje de **Operación masacre** de Rodolfo Walsh. En la primera parte de su novela, cuando presenta al conjunto de los “fusilados”, Walsh dice que Nicolás Carranza, temiendo ser identificado por los chicos del barrio, “se alejaba rápidamente *por la calle de tierra*”. El arte del escritor consiste en aludir al tipo de barrio y, por consiguiente, a la clase social a la cual pertenecía Carranza, sin evocarlos explícitamente. Y para eso propone una discreta sinécdoque. Aristóteles diría entonces que esta sinécdoque es, en realidad, un entimema que podríamos formular de este modo: “Los barrios humildes tienen calles de tierra; X tiene calle de tierra; X es un barrio humilde”. La premisa mayor del entimema pertenece a los saberes o la *doxa* de una sociedad determinada (“todo el mundo sabe” que las calles de los barrios obreros del gran Buenos Aires eran de tierra en 1956); la premisa menor fue escrita por el propio Walsh; la conclusión, finalmente, pertenece al lector de la novela. Pero el entimema es un silogismo trunco: se suprime la premisa mayor porque es algo que “todo el mundo sabe” y no es preciso, por consiguiente, repetir. Y se suprime, además, porque ese enunciado no tiene una validez universal: “todos los hombres son mortales”.

les", en efecto, pero no es cierto que "todos los barrios humildes, en el Buenos Aires de 1956, tuvieran calles de tierra". No es universalmente válido pero, diría Aristóteles, es "verosímil", de modo que la conclusión del lector, una vez que éste acepta aquella premisa, resulta "necesaria". Si Walsh hubiera escrito a continuación que Carranza vivía en un barrio burgués, esta afirmación hubiera contradicho la conclusión a la cual había llegado el lector y hubiera parecido arbitraria. Aristóteles diría: hubiera roto la "unidad" entimémica de su relato, porque para este autor un "argumento" narrativo debía tener el mismo rigor que un argumento lógico, aun cuando las premisas del primero no fueran universalmente válidas.

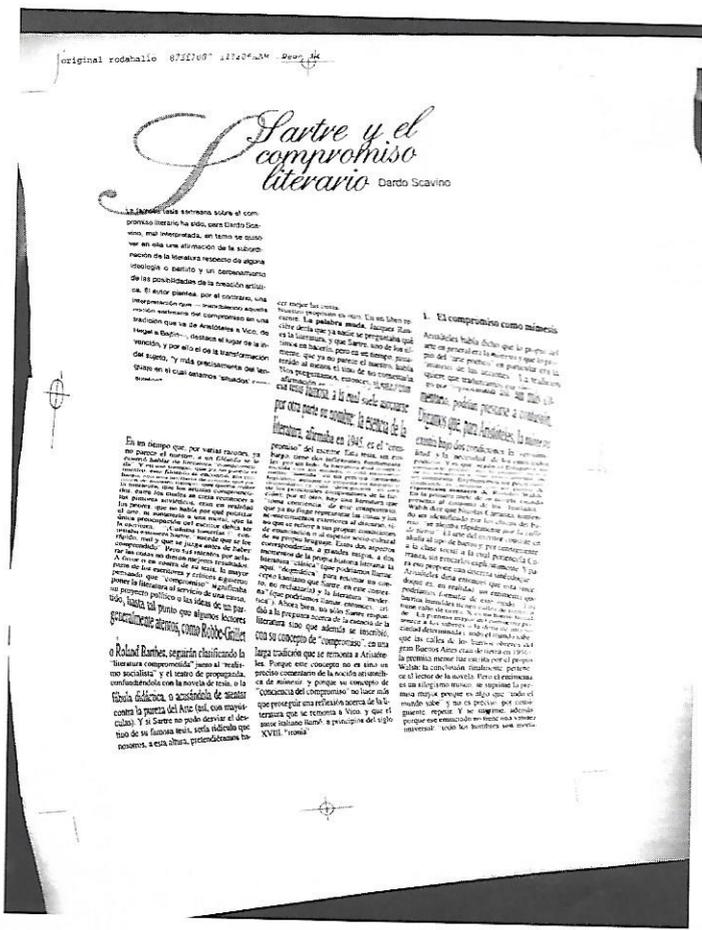
Inspirado igualmente en Aristóteles, el lingüista Oswald Ducrot diría en nuestros días que, en tal caso, Walsh hubiera debido introducir una conjunción adversativa: "las calles eran de tierra, es cierto, *pero* el barrio era de clase alta." La adversativa, justamente, no niega ni la premisa mayor (que las calles de los barrios obreros en general eran de tierra) ni la premisa menor (que las calles ese barrio en particular eran de tierra) sino la conclusión del lector (que se trataba de un barrio obrero). De ahí que la adversativa constituya, en una teoría de la argumentación, una marca de "dialogismo": el locutor responde a una eventual objeción del lector, algo que Aristóteles no ignoraba cuando afirmaba que el orador debía conocer las creencias de su interlocutor. Y como veremos enseguida, Sartre insistirá mucho en este aspecto del discurso, que los antiguos llamaban *politropía*,

cuando desarrolle su teoría del compromiso. Pero lo que nos importa ahora es el hecho de que esa adversativa no niegue la premisa mayor del entimema. Esto significa que el lenguaje responde a un mecanismo dogmático del pensamiento: aun cuando nos encontremos con un caso que no se adecua a nuestras creencias o a nuestros prejuicios, éstos no se verán cuestionados. O dicho en otros términos: el caso particular no logra problematizar la idea general. Y como no nos encontramos sino con casos particulares (*este barrio, esta calle, etc.*), podemos decir que la experiencia no sirve para cuestionar las creencias preestablecidas o el horizonte consensual de una comunidad. Al fin de cuentas, es lo que le permitía a Aristóteles distinguir entre la narración histórica y la narración literaria: la primera se atiene a lo "particular", mientras que la segunda responde a lo "general". La exigencia de verosimilitud es, por consiguiente, una exigencia de dogmatismo: la literatura no debía cuestionar las máximas, las opiniones o los lugares comunes de la *polis*. De eso se encargaba, según este filósofo, la dialéctica, el arte de Sócrates, uno de cuyos momentos era la ironía. Ahora bien, aquellas premisas simplemente verosímiles no eran, justamente, universales sino que formaban parte de las creencias, los valores o las convenciones de una sociedad particular. Si un escritor de principios de siglo XIX hubiera dicho que un personaje "se alejaba rápidamente por una calle de tierra", el lector de esa época no hubiese concluido que se trataba de una sinécdoque de un barrio humilde, ya que, por aquellos tiem-

*Sartre y el compromiso literario*  
*miséantropía*  
*maître de la littérature*  
*uso de la ironía*

pos, incluso las calles del centro de Buenos Aires, en las cuales vivían las familias adineradas, carecían de asfalto o adoquinado. Digamos entonces que los enunciados literarios están necesariamente "situados" en un mundo ya que se trata de entimemas, es decir, de silogismos cuyas premisas mayores pertenecen a las creencias, los valores o los prejuicios de una sociedad particular. Por eso no hay que confundir la frase con el enunciado: la primera puede repetirse en todo tiempo y lugar, ya que se trata de un hecho de *lengua*, en el sentido de Saussure; el segundo sólo se mantiene idéntico a sí mismo en un mismo mundo, fuera del cual ya no tendrá el mismo sentido, como lo vio por otra parte Borges en su "Pierre Menard, autor del Quijote". Lo cual nos permitirá señalar algo al pasar: este cuento es una precisa ilustración del problema de la *mimesis* aristotélica y, por consiguiente, del compromiso sartreano. Porque este concepto no hace sino prolongar un principio elemental del existencialismo heideggeriano: el hombre es un "ser-en-el-mundo". Ahora bien, no habría que confundir este "mundo" con un objeto cualquiera de nuestra experiencia sino, en el sentido que le daba Aristóteles, como lo que "todo el mundo sabe" o como el horizonte intersubjetivo de una comunidad y una época. El "mundo" no está "delante de nosotros", añadiría Sartre, sino "detrás", es, según el léxico de este filósofo, una "*vis a tergo*". O como diría Oscar Masotta más tarde: no está en lo que se ve sino en la propia mirada. Así es que nos acostumbramos a hablar de "mundo medieval" o de "mundo renacentista" para referirnos a ese horizonte de expectativas o de familiaridad de una época. Es también en estos términos que lo entendía Sartre: "Hay en cada uno un recurso implícito a instituciones, costumbres, a ciertas formas de opresión y conflicto, a la sabiduría y la locura de un momento, a pasiones durables y obstinaciones pasajeras, a supersticiones y conquistas recientes, a maneras particulares de razonar, que las ciencias pusieron de moda y que aplicamos en todos los dominios, a esperanzas, temores, hábitos de la sensibilidad, de la imaginación e incluso de la percepción, en fin, a costumbres y valores heredados, *a todo un mundo bien conocido que el autor y el lector tienen en común*"<sup>1</sup>.

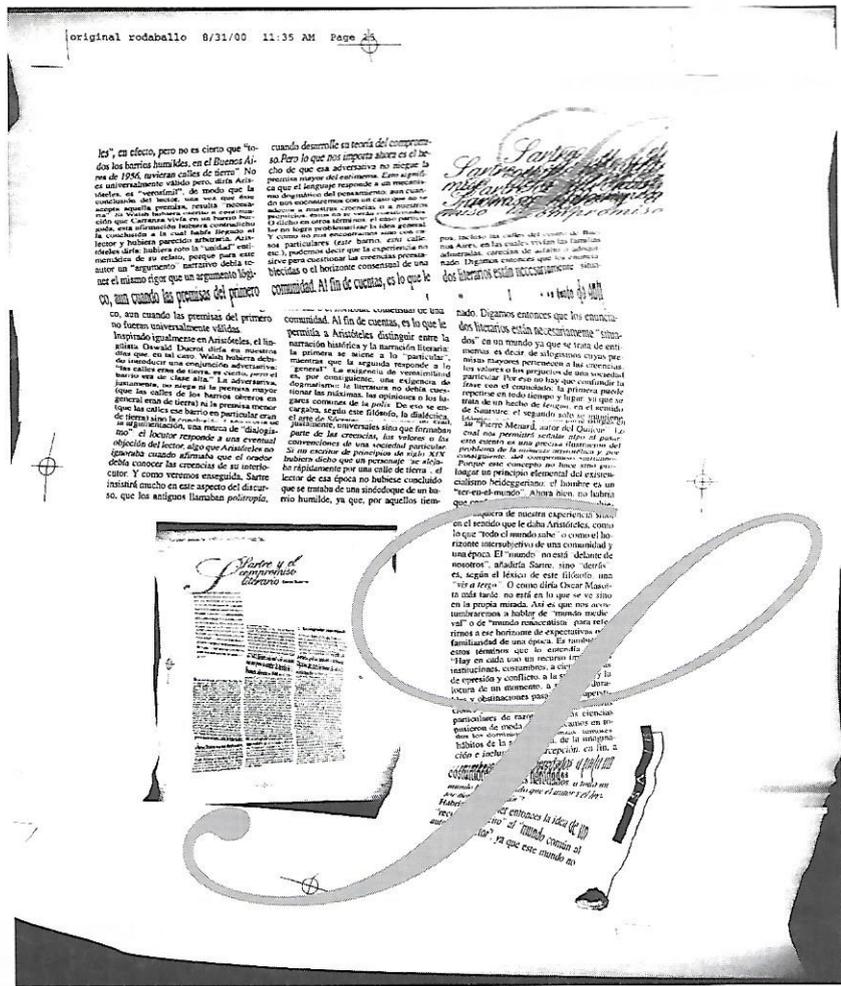
Habría que retener entonces la idea de un "recurso implícito" al "mundo común al autor y el lector", ya que este mundo no



se confunde con lo que el lenguaje dice, con lo dicho o la dimensión referencial de un enunciado, sino con lo no-dicho, o lo implícito, ese conjunto de presupuestos históricos y sociales que el lenguaje suele dar por descontado pero que constituyen las generalidades, o las "reglas" como las llamaba Wittgenstein, gracias a las cuales las premisas menores, y particulares, adquieren un sentido histórico y social. Pero como vimos a propósito de Walsh, esta dimensión de lo no-dicho o de lo implícito forma parte de la figuratividad esencial del lenguaje, de su régimen, digamos, esencialmente alusivo: "No señalamos suficientemente, en efecto, que una obra del espíritu es naturalmente alusiva. Aun si el propósito del autor consiste en dar la representación más completa de su objeto, nunca lo cuenta todo, sabe más de lo que dice. Sucede que el lenguaje es elipsis [...] Suponiendo que un disco nos reprodujera sin comentarios las conversaciones cotidianas de un matrimonio de Provins o de Angoulême, no entenderíamos nada: faltaría el contexto, es decir, los recuerdos comunes y las percepciones comunes, la situación de la pareja y sus empresas, en síntesis, el mundo tal como cada uno de los interlocutores sabe que se le aparece al otro. Lo mismo ocurre con la lectura: las personas de una misma época y de una misma colectividad, que vivieron los mismos acontecimientos, que se plantean o que eluden las mismas cuestiones, tienen un mismo gusto en la boca,

unos y otros tienen la misma complicidad y hay entre ellos los mismos cadáveres. Por eso no hace falta escribir mucho: hay palabras-clave"<sup>22</sup>. No hace falta hablar del terror de un militante obrero perseguido durante la dictadura: basta con decir que "se alejaba rápidamente por una calle de tierra". Pero el sentido de este enunciado depende de la situación de enunciación, del mundo en el que se sitúa, del horizonte de pre-comprensión con el cual está comprometido. Un lector de principios del siglo XIX no hubiera escogido estas figuras o entimemas poéticos. De modo que la manera de presentar el tema dependen en buena medida del lector o el destinatario implícito de ese discurso, eso que, como vimos, Antístenes llamaba *politropía*: "Podemos decir también que la elección hecha por el autor de cierto aspecto del mundo decide al lector y, recíprocamente, que al elegir su lector el escritor decide su tema. Así las obras del espíritu contienen en sí mismas la imagen del lector al cual están destinadas"<sup>23</sup>. De alguna manera Bajtín no dirá algo distinto por esos años cuando afirme que "el locutor debe orientar su discurso con su punto de vista determinante desde la perspectiva del que comprende y entrar así en relaciones dialógicas con algunos de sus aspectos"<sup>24</sup>. Pero ya vimos a propósito de Ducrot cómo este dialogismo implícito ponía de manifiesto que el lenguaje, como añade Bajtín, es una material "ideológicamente saturado", es decir, fun-

damentalmente "dogmático". Es en este dogmatismo fundamental que Aristóteles situaba la *mimesis* o la esencia de lo "propriadamente poético". El carácter figurativo o entimemático del lenguaje es, al fin de cuentas, como la cicatriz de Ulises: no sirve para *conocer* sino para *reconocer*. Es en estos términos que Sartre se refiere a la literatura "clásica". Para ésta no se trata en ningún caso de "descubrirle nuevas tierras al pensamiento", o de *conocer* efectivamente algo, "sino sólo de repetir los lugares comunes adoptados por la élite, de manera que la lectura —que es, como vimos, la relación concreta entre el escritor y su público— sea una ceremonia de *reconocimiento* análoga a la salvación, es decir, la afirmación ceremoniosa de que autor y lector son del mismo mundo y de que tienen acerca de todo la misma opinión"<sup>25</sup>. El entimema mimético no tiene fallas: creencia social / figura poética / conclusión del lector; lo general / lo particular / lo general concreto. Así que el lector comprueba a cada paso cómo lo particular se adapta a lo general y cómo no existe nada en este mundo que no le sea de algún modo familiar, es decir, que no se inscriba en sus nociones preconcebidas o su horizonte consensual. Como lo planteaba ya Lukács a propósito de la epopeya, en ella todo es nuevo y sin embargo familiar; todo significa aventura y sin embargo todo le pertenece; el mundo es vasto y sin embargo sus héroes se encuentran cómodos, "porque el fuego que arde en su alma es de la misma naturaleza que las estrellas": "En el propio hombre, no hay nada que lo obligue a realizar una ruptura; mancillado por la contingencia de la materia, debe purificarse por un movimiento ascendente que lo aleja de esta materia y lo acerca de la substancia: una larga vía se abre ante él pero no supone ningún abismo"<sup>26</sup>. De la materia a la substancia, de lo particular a lo general, la epopeya se constituye a partir de una "topografía trascendental" en la que se trata simplemente de encontrar, o más bien de reencontrar, "el lugar que le corresponde a cada individuo"<sup>27</sup>. Algo semejante va a sostener Sartre unos años más tarde a propósito de la literatura "clásica": "Cada producción del espíritu es al mismo tiempo un acto de sociabilidad y el estilo es la sociabilidad suprema del autor hacia su lector; y el lector, por su parte, no se cansa de reencontrar los mismos pensamientos en los libros más diversos, porque esos pensamientos son los suyos y porque no pide adquirir otros sino sólo que le presenten con magnificencia los que ya tiene"<sup>28</sup>. De modo que el "compromiso" con una época o con una ideología dominante no es algo que Sartre celebre o promueva: es simplemente la banalidad del discurso literario. Porque compromiso, aquí, no es algo distinto de dogmatismo. Es más, Sartre denuncia este fenómeno, en el sentido de que se propone ponerlo en evidencia: por más que intente disimularlo, por más



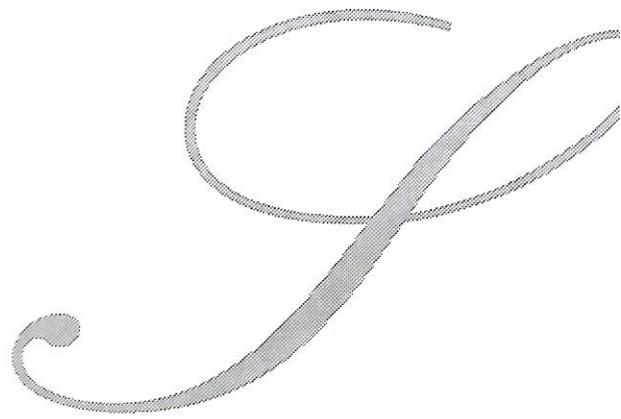
que apele a la universalidad o a la eternidad de la obra, la literatura está metida hasta el cuello en un mundo histórico, está comprometida con las creencias y los valores de una época o con el horizonte consensual de una comunidad. Y lo está más que ningún otro discurso porque se vale de esos recursos aparentemente lúdicos y gratuitos, falsamente ornamentales, que son las figuras de todo tipo, es decir, los entimemas poéticos. Y en este aspecto, Sartre parecía responderle a Genette por adelantado: no puede separarse la *ficción* y la *dicción*, porque es a través de esta última que el poeta conquista esa *willing suspension of disbelief*, esa suspensión voluntaria de la incredulidad, a la cual se refería Coleridge. Pero ya lo reconocía Aristóteles: el poeta necesita sustraer al pensamiento crítico del lector la premisa a partir de la cual construye la figura. Y por eso su obra está hecha de entimemas y ya no de silogismos, de premisas mayores implícitas o latentes y ya no de tesis explícitas o patentes. La ficción, en este aspecto, es la dimisión de la dialéctica, entendida como el arte de problematizar las ideas generales a partir de las cuales se pretende construir un silogismo.

## 2. La conciencia del compromiso como ironía

Con su concepto de compromiso, entonces, Sartre no hace sino continuar una tradición crítica de la modernidad: la del historicismo. Tradición crítica que puede resumirse en lo que dijimos a propósito de "Pierre Menard, autor del Quijote": a diferencia de la frase, el sentido de un enunciado depende de las condiciones de posibilidad históricas de su producción. Lo importante no es el objeto al cual un enunciado se refiere sino el mundo que implica o expresa. Así el enunciado "la calle de tierra" tiene la misma *significación* a principios del siglo XIX y a mediados del XX, pero distinto *sentido*. Poco importa entonces si lo significado es una imagen conceptual o un hecho empírico, si se trata de una cosa real o meramente imaginaria: no es en esta dimensión propiamente *temática* que se juega el problema del estatuto lógico de la ficción. Este concierne más bien la dimensión del sentido, es decir, la relación del enunciado con lo *no-tematizado*, lo tácito o lo latente. Y como vimos, así lo entendía ya Aristóteles. Este decía incluso que poco importaba si los hechos referidos por el poeta habían ocurrido efectivamente o no. No era la realidad o la irrealidad de estos hechos lo que distinguía al poeta y el historiador sino la sumisión de los enunciados a lo "general" o a los "lugares comunes" de una comunidad. En este aspecto, los románticos alemanes no dirán algo distinto cuando afirmen que la literatura es la "expresión de una sociedad". Una vez más, se trataba del problema del *sentido*, es decir, de la dimensión propiamente histórica y social del hecho literario.

Ahora bien, fue justamente un profesor de retórica de la universidad de Bolonia, gran conocedor de este aspecto de la obra aristotélica, quien reintrodujo esta cuestión a principios del siglo XVIII: Giambattista Vico. Y es en su "lógica de la imaginación" que se inspira el historicismo de los románticos alemanes. En efecto, en su *Ciencia nueva* de 1725, Vico volvía a la concepción aristotélica de la *mimesis* para refutar una antigua tesis: desde la época de Platón se decía que Homero era una suerte de "filósofo" que se valía de las figuras poéticas para decir ciertas verdades eternas. Para oponerse a esta tesis, Vico asegura que se confunde aquí la "historia", cuyo papel sería el de "enunciar la verdad", con la poesía "que le agrega una *mimesis*": "Homero debía adecuarse a los sentidos vulgares, y, por consiguiente, a las *costumbres vulgares* de la Grecia de su tiempo, puesto que los poetas suelen sacar sus temas de las costumbres vulgares"<sup>10</sup>. Homero no dijo verdades eternas sino que figuró mediante fábulas —relatos capaces de ser repetidos y, por consiguiente, transmitidos de generación en generación— las instituciones y las máximas generales "que mantienen a los hombres unidos en sociedad"<sup>11</sup>, eso que, en nuestros días, Habermas llamaría el "contrato tácito" de la comunicación social. De ahí que estas fábulas hayan sido, ya no verdades ocultas acerca del cosmos, sino "el resultado de la manera de pensar de pueblos enteros"<sup>12</sup>. Estas fábulas pertenecen a una época en que los pueblos carecían de escritura y, por ende, de leyes escritas, de manera que la memoria de los relatos servía para transmitir, conservar y reproducir las costumbres de una comunidad. Pero si estas fábulas *figuraban* aquellas leyes no escritas, se debía, justamente, a que no las presentaban ni las representaban explícitamente. Si las fábulas homéricas nos parecen a veces enigmáticas, oscuras o inverosímiles, concluirá entonces Vico, se debe a que ese mundo implícito ya no existe. Sus figuras nos resultan por momentos incomprendibles porque ignoramos cuáles son las máximas admitidas por esos pueblos, las reglas generales o las premisas mayores de sus entimemas poéticos.

Ahora bien, la ciencia que Vico se propone fundar pretende develar justamente ese misterio: remontarse desde las figuras hasta las premisas mayores, hasta las "costumbres vulgares" de una sociedad y una época. Y es por esta vía que se convierte en el fundador de la hermenéutica moderna: ya no es la voz de Dios quien habla a través de las escrituras sino la de un Pueblo. Cuando Hegel se refiera al "espíritu del pueblo" no hará sino continuar las enseñanzas de Vico. Y como lo plantea Rancière, por más que Lukács reniegue de su "sociología de la literatura" de 1914, como si se tratara del pecado de un joven todavía influido por el idealismo hermenéutico de las ciencias del espíritu, no dejará de retomar muchos de estos análisis en su



etapa marxista, aun cuando sustituya el "espíritu" por la "ideología dominante". El propio Sartre, por otra parte, no hará sino prolongar en sus análisis de las obras de Baudelaire o Flaubert esta tradición del historicismo hermenéutico, aunque la idea de la literatura como "expresión de la sociedad" aparezca bajo el aspecto de la literatura como compromiso con la ideología burguesa.

Pero ya en la obra de Vico aquella interpretación hermenéutica se veía contrariada: puede aplicarse a la literatura clásica, y sobre todo a la epopeya, pero ya no a la novela moderna. Y esto se debe a que la literatura y la sociedad han cambiado radicalmente. En efecto, ya no vivimos en el mundo de las "costumbres vulgares", afirmaba el italiano, sino en el de las "leyes escritas con letras vulgares": "El respeto de las leyes inspirado por la religión es el fundamento de la más rigurosa equidad civil, conservadora de las aristocracias. Las repúblicas populares cuya naturaleza es abierta, generosa, magnánime, como la de la multitud que allí gobierna, y donde la equidad natural es la única conocida, aparecieron más bien sobre la escena del mundo acompañadas de los lenguajes y las letras vulgares. Desde el momento en que las leyes eran redactadas por medio de la escritura, su secreto se vio develado, y los plebeyos de Roma ya no quisieron sufrir lo que Pomponius llamaba el *jus latens*; exigieron entonces que, de ahora en adelante, las leyes estuvieran inscriptas sobre tablas, con la ayuda de letras vulgares traídas por los griegos"<sup>13</sup>.

Lo que caracteriza a la democracia no es entonces el *consenso* sino el *disenso*, es decir, el poder popular para cuestionar las premisas latentes o tácitas. Lo propio de las democracias no es entonces la comunicación, como diría hoy Habermas, sino la crítica de la comunicación. Los hombres no son iguales porque reconozcan todos las mismas normas sino porque todos tienen el mismo poder de cuestionarlas o de volverse hacia el horizonte consensual de su propia comunidad. O para decirlo en términos aristotélicos: las sociedades modernas no son miméticas sino dialécticas. Y este carácter dialéctico, incluso socrático, alcanza también la literatura: de modo que ésta pasa de su etapa "épica" a su pe-

ríodo "irónico". El escritor moderno ya no adhiere al *jus latens* o a las "costumbres vulgares" sino que las critica, las ridiculiza, las parodia. Las **Cartas persas** de Montequieu (escritor contemporáneo de Vico y cercano a él en sus reflexiones acerca del "espíritu de las leyes") serían un paradigma de este gesto: ya no se trata del héroe inspirado por el espíritu nacional sino del extranjero que observa, con cierto "distanciamiento", las costumbres europeas. Justo en el momento en que la literatura comienza a ser considerada como una "expresión de la sociedad", como un producto del espíritu de fabulación del pueblo, Vico nos dice: esta literatura, de hecho, ya está muerta. De modo que la democracia se convierte en la ruina de la literatura épica. Lo que para Vico significa también la ruina de la literatura en general, dado que el poeta, en cuanto "ironista", no tiene una voz propia y debe contentarse con estilizar o parodiar los lenguajes sociales y los antiguos géneros literarios. En este sentido, Bajtín no dirá algo distinto cuando conciba la novela moderna en términos de "carnavalización" de las voces sociales, de "profanación" de los valores sagrados, de "parodia" de la ideología dominante. Por eso no es casual que el teórico ruso no encuentre, en los orígenes de la novela moderna, la epopeya sino la "sátira menipea" de Luciano, cuyos antecedentes se encuentran en los diálogos socráticos de la antigüedad griega y ya no en Homero o Virgilio. Ya no se trata de la *mimesis*

aristotélica sino de la *dialéctica* socrática. Pero ya Hegel se había inspirado en la **Ciencia nueva** de Vico cuando dictó sus **Lecciones de estética**. El filósofo alemán sustituye simplemente el *jus latens* de Vico por la *Sittlichkeit* o el "mundo ético" de una época; las "costumbres vulgares", en fin, por el "espíritu de un pueblo". Para llegar así a una conclusión semejante a la de Vico: la epopeya era el "libro de vida de un pueblo (*Volk*)"<sup>14</sup>, la manifestación sensible o figurativa de su religión implícita, de su espíritu, de una época en que los hombres actuaban "espontáneamente" estas reglas latentes sin que existiera la coerción exterior y objetiva de las leyes estatales: "Mientras el artista se identifique completamente con una de estas concepciones, permanecerá ligado por una fe viva y firme a una religión particular, se tomará *en serio* sus contenidos y sus representaciones. Dicho en otros términos, sus contenidos serán para él lo absolutamente verdadero, lo infinito tal como lo encuentra en la conciencia; serán la parte más íntima de su ser, su propia substancia..."<sup>15</sup>. Pero sucede que a nosotros, hombres modernos, irónicos o dialécticos, "lo que nos falta es la fe"<sup>16</sup>; esas máximas generales, esas premisas mayores, pero latentes, ya no son para nosotros las verdades sagradas de un pueblo sino, como dirá más tarde Gombrowicz, "las tías buenas de la cultura". Tanto el escritor como el héroe de la novela moderna ya no son éticos, en el sentido de Hegel, sino fáusticos: "Oigo efectivamente el mensaje", decía el personaje de Goethe, "pero me falta la fe"<sup>17</sup>. De modo que la novela moderna ya no es, para Hegel, la voz del pueblo (*Volk*) sino la del populacho (*Pöbel*), la multitud de desclasados o a-sociales: des-moralizados por la pobreza extrema a la cual los condena la sociedad burguesa, éstos ya no creen en los valores o las creencias que "mantienen a los hombres unidos en sociedad". La epopeya era "popular" en el sentido de una confusión entre pueblo y etnia; la novela moderna es "popular" en el sentido en que lo entenderá más tarde Bajtín a propósito de Dostoievski o Rabelais: como carnavalización, profanación o inversión de los valores establecidos. Pero la voz de este populacho es una voz muda, ya que se sustrae a cualquier pacto comunicativo, ya que no se reconoce en el "contrato tácito" que liga a los miembros de una comunidad. De donde el tema bajtiniano de la máscara y la desaparición elocutiva del autor: la literatura, estilización o parodia de las voces ajenas, se vería reducida al silencio. Y es por este motivo que Hegel anunciaba su fin: no porque la literatura fuera a desaparecer sino porque, al renegar de la *mimesis*, se veía condenada a un mutismo irónico. Gilles Deleuze se inspirará todavía en Hegel cuando convierta a Bartleby, el "hombre sin particularidades" o sin identidad social, en la encarnación de la literatura y

la democracia moderna. En efecto, la célebre fórmula del personaje de Melville ("Preferiría no hacerlo") desbarata, según Deleuze, "todo acto de habla, al mismo tiempo que hace de Bartleby un puro excluido al cual no se le puede atribuir ninguna situación social. Es de lo que se da cuenta con espanto el procurador judicial: todas sus esperanzas de devolverle a Bartleby la razón se derrumban, porque reposan en una *lógica de los presupuestos*, según la cual un patrón 'espera' ser obedecido, o un amigo condescendiente escuchado, mientras que Bartleby inventó una nueva lógica, una *lógica de la preferencia* que sirve para minar los presupuestos del lenguaje"<sup>18</sup>. Tal como planteaba Vico, el hombre de la democracia moderna, el hombre de la multitud, es quien ya no acepta el *jus latens*, el contrato tácito o el consenso establecido. Y Deleuze tiene razón cuando compara aquellos presupuestos tácitos con "instrucciones" o "consignas" a las cuales obedecemos en la comunicación cotidiana: el propio concepto de "regla de juego", tal como lo formuló Wittgenstein, no quiere decir otra cosa. Al fin de cuentas, un "mundo" no es más que eso: un conjunto ilimitado de reglas de juego establecidas.

Ahora bien, hay que decir que, en principio, la reflexión de Sartre parece encaminarse en esta vía hegeliana, hasta tal punto que toma prestado algunos de sus conceptos, aunque los presente la evaluación de la literatura moderna, o crítica, bajo una apariencia programática. La literatura *debe* convertirse en un espacio en que los hombres tomen conciencia de su compromiso, "porque si todo hombre está embarcado, esto no quiere decir que tenga plena conciencia de este hecho; la mayor parte pasan su tiempo a disimular su compromiso"<sup>19</sup>. En este aspecto, la literatura debería cumplir un rol semejante al de la democracia en la **Ciencia nueva** de Vico: volver explícito el *jus latens*, los ideogramas o las premisas tácitas de un mundo histórico. A través de la literatura, afirmará entonces Sartre, "la colectividad pasa de la reflexión a la mediación, adquiere una *conciencia desdichada*, una imagen sin equilibrio de sí misma que busca continuamente modificar y mejorar". A través de la autorreferencialidad literaria, podría decirse, el lenguaje critica su dogmatismo natural, su "recurso implícito", y denegado, al "mundo común al autor y el lector". La literatura debería romper entonces con el círculo mimético del reconocimiento tal como lo practicaba la literatura clásica. La literatura de nuestro tiempo, añade Sartre, debería ser "autocrítica". Y es en este sentido que el pensador francés continúa una tradición que se remonta a las **Cartas persas** de Montesquieu, a **Xolstomer** de Tolstói o al "distanciamiento" brechtiano: "Si la sociedad se ve y sobre todo si ella se ve *vista*, existe, por este simple hecho, una contestación de los valores establecidos y del régimen: el escritor le presenta

Sartre y Gorz: los compromisos de la filosofía  
Sartre y Gorz: los compromisos de la filosofía  
Sartre y Gorz: los compromisos de la filosofía  
Sartre y Gorz: los compromisos de la filosofía

su imagen, la conmina a asumirla o cambiarla. Y de todas maneras, ella cambia; pierde el equilibrio que le daba la ignorancia, oscila entre la vergüenza y el cinismo, practica la mala fe; así el escritor le da a la sociedad una conciencia desdichada, por el hecho de que se encuentra en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él tiende a romper<sup>20</sup>.

La literatura debe tematizar lo no-tematizado, debe explicitar sus propias condiciones históricas de enunciación. ¿Pero éste no era ya el programa de la "comedia humana" de Balzac? Hacer la "historia olvidada por tantos historiadores, la de las costumbres". Después de todo, Balzac continuaba así el proyecto de Mme. de Staël quien, inspirada en Vico, se proponía "mostrar la relación que existe entre la literatura y las instituciones sociales de cada siglo y de cada país". Pero como se ve, y era la tesis de Vico, ya la novela parecía haberse apropiado del proyecto de sus exégetas para convertirse en la antropología de sus propios presupuestos tácitos, hasta tal punto que el "mundo", o la "situación", eso que normalmente servía de marco a una narración, comienza a volverse más importante que la propia narración. Tanto Auerbach como Weinrich señalaron esta transformación en la novela moderna. De donde la importancia que adquiere el imperfecto frente al pretérito indefinido cuando pensamos en términos de sus técnicas de escritura: desde el punto de vista del *tempo* narrativo, pertenecen al "tiempo de segundo plano" y al "tiempo de primer plano" respectivamente, lo que Weinrich comparaba con el acompañamiento y la melodía en música. Ahora bien, habría que entender esta trasposición de planos y de tiempos narrativos a los términos propuestos por Bajtín en su teoría del estilo libre indirecto (o, para ser fieles a su propio léxico, del "estilo indirecto no personal"). En efecto, si decimos "Napoleón fue el invasor de España", este enunciado propone objetivamente un hecho y compromete al locutor con su valor de verdad, aun cuando se tratara de una ficción. Pero si decimos, en cambio, "Napoleón era el invasor de España", ya no evocamos un hecho sino una interpretación: para los hombres de ese entonces, o para algunos de ellos, Napoleón se definía, entre otras cosas, por ser el "invasor" de España (mientras que, para otros, era más bien un "libertador", ya que los "liberaba" del despotismo borbónico). Y es que la trasposición a estilo indirecto de la afirmación "Napoleón fue el invasor de España" se convierte en "Fulano dijo que Napoleón era el invasor de España": la narración de una historia se convierte en presentación de un mundo y sus premisas implícitas, de una manera de comprender los acontecimientos, de un conjunto de prejuicios históricos y sociales. Así Flaubert suele introducirnos, a través del estilo libre indirecto, en la perspectiva de Emma, en su "mundo" o en su ho-

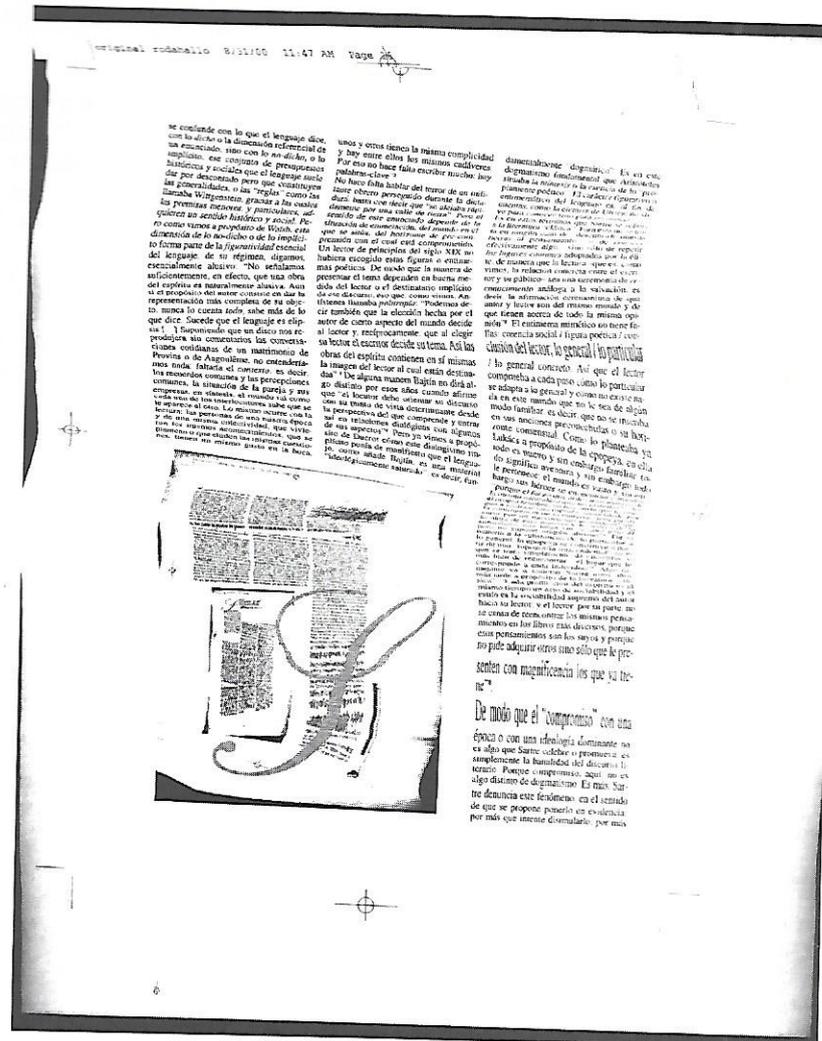
rizonte de expectativas, sustituyendo el indefinido narrativo por el imperfecto subjetivo: "Charles *tardaba* en comer; ella *pellizcaba* algunas avellanas, o bien, apoyada sobre su codo, *se divertía*, con la punta del cuchillo, en hacer rayas sobre el mantel de hule."

Ahora bien, cuando Sartre vuelve a su discurso programático, cuando retoma las exigencias estéticas de nuestro tiempo, ya no invoca el "compromiso" del escritor con una serie de afirmaciones acerca de los hechos, enunciadas en estilo directo y de acuerdo con el rigor lógico de los entimemas aristotélicos. Por el contrario, él sugiere más bien una suerte de "no-compromiso" de la voz del narrador con la interpretación de los hechos narrados gracias a la utilización del estilo libre indirecto: "Las novelas de nuestros mayores contaban el acontecimiento en pasado [pasado simple en francés: nuestro pretérito indefinido], la sucesión cronológica dejaba entrever las relaciones lógicas y universales, las verdades eternas; el cambio más pequeño ya se comprendía, se nos ofrecía lo vivido ya pensado. [...] Nosotros no queremos delestar a nuestro público con su superioridad sobre un mundo muerto y deseamos agarrarlo del cuello: que cada personaje sea una trampa, que el lector se vea atrapado en él y que sea arrojado de una conciencia a otra, como de un universo absoluto e irremediable a otro universo igualmente absoluto, que tenga la misma

incertidumbre que el héroe, su misma inquietud, desbordado por su presente..."<sup>21</sup>. En fin, se trata de que el lector aborde el acontecimiento tal como lo interpreta el personaje, es decir, "en situación", que las narraciones se compongan no tanto de hechos como de interpretaciones. Y se ve hasta qué punto esta perspectiva coincide con la de una novela "polifónica" tal como la concebía Bajtín.

### 3. El compromiso como transformación del lenguaje

Que esta cuestión nos sirva, al menos, para disipar un persistente malentendido, promovido ya por Roland Barthes: que para Sartre habría que comprometerse con alguna de las ideologías de una época u optar por este dogmatismo en lugar de por aquel otro. De ningún modo: se trata de optar entre una literatura dogmática, o simplemente mimética, y una literatura crítica o, en términos del propio Sartre, "autocrítica". Ahora bien, el filósofo era consciente de que por este camino la literatura había llegado al nihilismo anunciado por Hegel. Si los hechos son interpretaciones, y si estas interpretaciones están condicionadas por el propio lenguaje, un lenguaje "ideológicamente saturado", entonces habría que aceptar la posición de Mallarmé: "la actitud del poeta, en una época como ésta, en la que se encuentra en huelga contra la sociedad, consiste en de-





entre cuyas "generalidades" aquel movimiento no sólo no existía sino que resultaba imposible o simplemente aberrante. Algo semejante ocurrió con Marx cuando afirmó que el trabajo no era una mercancía: esta posibilidad no sólo no estaba prevista por la ideología y el sistema jurídico burgués sino que además, desde sus perspectivas, resultaba totalmente absurdo: ¿cómo podía decirse que eso que los obreros le venden a sus patrones cada día no era una mercancía?

Sartre invoca el ejemplo de Torricelli para referirse entonces a la "invención" en literatura y, más precisamente, en los textos de Kafka. Pero en ningún momento nos dice en qué habría consistido esta invención. Una cosa es segura: con aquel ejemplo, Sartre quiere mostrarnos que el hombre puede sustraerse a la ideología de su tiempo o, como lo dice él mismo, que "la aparición de una obra de arte es un acontecimiento nuevo que no podría explicarse por los datos anteriores"<sup>26</sup>. Y si esto es cierto, entonces cierta literatura escaparía a las perspectivas de la hermenéutica histórica o la sociología literaria, ya que, en lo esencial, habría logrado sustraerse al "compromiso" con su época. Pero por más que transitemos aquellas páginas, seguiremos sin encontrar ejemplos concretos acerca de las características de esta invención en el terreno de la literatura. A menos que entendamos en estos términos lo que Sartre dice a propósito de **Black boy** de Richard Wright: el escritor norteamericano habría nombrado una injusticia sufrida por la comunidad negra de su país que directamente no existía en el lenguaje de la ideología dominante. En efecto, ¿cómo hablar acerca de sí mismos sin hacerlo desde la perspectiva de la moral de sus opresores? Es lo que escribirá más tarde Sartre a propósito de los "negros" de Jean Genet: ellos se juzgan a sí mismos a partir de los valores de los blancos. Y algo semejante dirá Masotta, siguiendo a Sartre, acerca de **Las fieras** de Roberto Arlt: se ven condenados al silencio, a un "silencio metafísico", porque todo juicio acerca de sí mismos deben hacerlo en el lenguaje de la sociedad de la cual fueron expulsados. Pero este silencio de los excluidos, del populacho hegeliano, ¿no era también el silencio de la literatura? Con el ejemplo de Wright, Sartre parecería eludir la negatividad hegeliana: la literatura inventa el lenguaje que le falta al populacho. Aparece entonces una relación entre la literatura, el silencio y el pueblo que ya no es la misma que concebían Hegel y Vico (como tampoco Bajtín): lo *no dicho* ya no es lo latente o lo tácito, las premisas de los entimemas poéticos de Aristóteles, sino *eso* que el lenguaje de una época no puede decir y que, por consiguiente, tiene que "inventar". Ya no se trata de una particularidad que puede incluirse en una generalidad preestablecida sino, como dirá Deleuze más adelante, de un "ocupan-

te sin lugar", de un "puro excluido" o de una "singularidad". El propio Sartre hacía alusión a este problema en un escrito contemporáneo de su **¿Qué es la literatura?, Verdad y existencia**: "Es porque ciertas sociedades o ciertos hombres se mueven perpetuamente en un mismo círculo de tradiciones que el develamiento de la verdad se detuvo para ellos. Se dice que son impermeables a la experiencia pero no es cierto. Porque no es por la experiencia que cambiarán sus tradiciones sino cambiando sus tradiciones que cambiarán su experiencia. Se puede ver un objeto de frente, no se lo *verá* si no se nos presenta en una perspectiva de comportamiento"<sup>27</sup>. Dicho en otros términos: no se trata tanto del descubrimiento de un objeto como de la transformación de un sujeto. Y más precisamente, del lenguaje en el cual estamos "situados" como sujetos: "Así como la física le somete a los matemáticos problemas nuevos que los obligan a producir un simbolismo nuevo, así también las exigencias siempre nuevas de lo social o de la metafísica *comprometen* al artista a encontrar una lengua nueva y técnicas nuevas"<sup>28</sup>.

Ya no se trata entonces ni del "compromiso" entendido como ineluctable historicidad del hombre, ni tampoco como "conciencia del compromiso" o "autocrítica", sino como exigencia de transformación del lenguaje literario. Pero vemos que Sartre no confunde lo "nuevo" con una exigencia de "novedad", ideología típica del mercado, incluido el del arte, sino con una exigencia de "invención" o de "conversión" del pensamiento para sustraerlo a los lugares comunes del orden establecido. Ahora bien, es en este sentido que Sartre hablaba de un "compromiso" con las fuerzas que podrían transformar una situación histórica, populacho hegeliano o proletariado marxista (que, dicho sea de paso, no se identifica, ni siquiera en el propio Marx, con la clase obrera). Se ve entonces por qué Barthes o Robbe-Grillet, como tantos otros, pudieron confundir la literatura "comprometida" con el "realismo socialista" o el teatro de propaganda. Se ve también por qué esta confusión comporta un formidable desdén hacia la densidad y la radicalidad de los desarrollos sartreanos. Y es que se superponen dos momentos, totalmente distintos, de su tesis acerca de la literatura: el del compromiso con una comunidad histórica (ser-en-el-mundo heideggeriano o mímesis aristotélica) y el del compromiso con el populacho o el proletariado (praxis marxista). En el primer caso, se trata simplemente de reafirmar el estatuto social de la literatura; en el segundo, en cambio, se trata de comprender su estatuto político. Y si la literatura *es* espontáneamente social, dado que se sitúa siempre en el horizonte consensual de una época, *se vuelve*, por el contrario, política cuando logra transformar el lenguaje de esa comunidad.



## Notas

1. Jean-Paul Sartre, **Qu'est-ce que la littérature?**, Paris, Gallimard, 1948, p.78 (el subrayado es nuestro).
2. *Ibid.*, p.76.
3. *Ibid.*, p.79.
4. Mijaíl Bajtín, **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1978, p. 105.
5. Sartre, *op. cit.*, p. 99.
6. Georg Lukács, **La théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1968, p.24.
7. *Ibid.*, p.23.
8. Sartre, *op. cit.*, p.99.
9. Giambattista Vico, **La science nouvelle (1725)**, Paris, Gallimard, 1993, p.334.
10. *Ibid.*, p.325.
11. *Ibid.*, p. 74.
12. *Ibid.*, p. 334.
13. *Ibid.*, p.356.
14. Hegel, **Esthétique II**, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 507.
15. *Ibid L.*, p.739
16. *Ibid.*, p.739
17. Goethe, **Fausto**, Primera Parte, "La noche".
18. Gilles Deleuze, **Critique et clinique**, Paris, Minuit, 1993, p.95.
19. Sartre, *op. cit.*, p.83.
20. *Ibid.*, p. 99.
21. *Ibid.*, p. 226.
22. Mallarmé, **Sur l'évolution littéraire**, in **Œuvres complètes**, Paris, La Pléyade, 1993, p. 870.
23. Sartre, *op. cit.*, p. 191.
24. Louis Althusser, **Écrits philosophiques et politiques (2)**, Paris, Stock/Imec, 1995, p. 561.
25. Sartre, *op. cit.*, p.291.
26. *Ibid.*, p. 226.
27. Sartre, **Vérité et existence**, Paris, Gallimard, 1989, p.46.
28. Sartre, **Qu'est-ce que la littérature?**, p. 32.