

## HUIS CLOS DE SARTRE, UNA ESTÈTICA DE LES RELACIONS AMB EL PROÏSME

Carles SARRATE

### Resum

La peça de teatre *Huis Clos* (HC) de Sartre mostra en forma de consciència no-tètica, en la forma estètica del «fer sentir» a l'espectador, les mateixes tesis que els capítols dedicats a la relacions concretes amb el proïsme a *L'Être et le Néant* (EN). Tot i això, aquest teatre intel·lectual també pertany, per a Sartre, al domini de la literatura, amb funcions ètiques, que separa del de la poesia, lligada a la imaginació, a la fuga a l'irreal i àdhuc al mal, com analitza a *Saint Genet*. Ambdues dimensions fan pensar que no es tracta què el teatre de Sartre il·lustri tesis, sinó que la seva filosofia tracta en el fons del «teatre de situacions» o conflictiva de les consciències. El nostre treball torna a fer reflexió o tesi a partir d'una lectura estètica de HC i aborda amb les categories sartreanes de EN el projectes impossibles de convivència que s'ordeixen a l'infern sartreà.

**Paraules clau:** Sartre, *Huis Clos*, *L'Être et le Néant*, estètica, teatre de situacions.

### Sartre's *Huis Clos*, an Aesthetics of Relationships with Others

#### Abstract

Sartre's theater play *Huis Clos* (HC) shows in the form of non-positional consciousness, in the aesthetic way of making the viewer feel, the same thesis as the chapters about concrete relations with others in *L'Être et le Néant* (EN). The play is not completely alien to this poetic dimension insofar as the action is always «bewitching», it goes beyond the philosophical outline and releases the author's anxieties. Both dimensions suggest that Sartre's drama is not restricted to the expression of philosophical theses, but his philosophy really deals with the «theater of situations» or conflict between consciousness. Our work turns into a reflection or thesis from an aesthetic reading of HC and, through sartrean EN categories, deals with the impossible projects for coexistence that are devised in the sartrean hell.

**Key words:** Sartre, *Huis Clos*, *L'Être et le Néant*, aesthetics, theater of situations.

## L'estètica com a consciència no-tètica

Si a *L'Être et le Néant*,<sup>1</sup> publicat el 1944, hi trobem una ontologia de les relacions concretes amb el proïsme,<sup>2</sup> en les peces de teatre podríem trobar-hi unes situacions encara més concretes que les realitzen sensiblement. Les peces de teatre s'adapten tan bé a la filosofia de Sartre que és lloc comú citar escenes com a il·lustració d'una tesi filosòfica. De totes elles, *Huis clos*,<sup>3</sup> estrenada el 1946, és segurament la que més s'ha usat, segurament perquè persegueix la mateixa reflexió filosòfica que EN.

Sartre ha dit<sup>4</sup> que no hi ha res a comprendre en la peça en el sentit que EN no n'és la clau, l'obra s'aguanta sola i es pot gaudir sense més. Mostra, però, ara en forma de consciència no-tètica, si més no per a l'espectador,<sup>5</sup> allò que en EN es deia en consciència tètica. O també que és una *versió estètica*, que posa en forma de «fer emocionar» o «fer sentir» allò que en EN es posa com a consciència reflexiva. No entenem estètica aquí com una teoria de Sartre sobre el gust estètic, sobre l'art o sobre la bellesa, sinó l'exercici literari mateix de Sartre i els seus efectes com a pertanyents al gènere de les manifestacions estètiques.

Ara bé, si analitzem la peça de teatre amb les pròpies categories de Sartre sembla clar que pertany al domini de la «literatura», explícitament distingit del domini de la «poesia»:<sup>6</sup> la literatura és l'art compromès, un vehicle de principis morals, una forma d'acció pràctica. Revela als lectors llur pròpia situació a fi que assumeixin la seva responsabilitat. Posa al descobert el món en tant que s'hi fa veure un canvi possible i descobreix també la potència d'actuar del lector o espectador.<sup>7</sup> La literatura es basa en

<sup>1</sup> Citarem EN: J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Ed. corrigé avec index Arlette Elkaim-Sartre. París: Gallimard 1943; trad. cast. de Juan Velmar, rev. de Celia Amorós, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza-Losada, 1984.

<sup>2</sup> Tal com vam tractar a I. ROVIRÓ, X. GARCÍA-DURÁN, C. SARRATE, «Sartre Cent Anys (i II)». *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia. Revista de Filosofia*, vol. XVII (2006), pp. 252 ss.

<sup>3</sup> Citarem HC, o bé les pàgs. sense l'abreujatura: J.-P. SARTRE, *Huis Clos*, suïvi de *Les Mouches*. París: Gallimard, Folio, nº 807, 1947. Hi ha una trad. catalana de Manuel de Pedrolo a *Teatre de Sartre*. Barcelona: Aymà S.A. Editora, Quaderns de Teatre, núm. 21, 1968; trad. cast. d'Aurora Bernárdez, *La puta respetuosa. A puerta cerrada*. Madrid: Alianza-Losada, El Libro de Bolsillo, núm. 834, 1981.

<sup>4</sup> *Situations IX*. París: Gallimard, 1972, p. 10. Però Sartre l'explica en clau-EN en el prefaci de la gravació de l'obra per a la Deutsche Grammophon que transcriuen M. CONTAT i M. RYBALKKA, *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, núm. 442, 1979, pp. 181-183.

<sup>5</sup> A EN, en el capítol del «nosaltres» trobem precisament aquesta referència al teatre com a experiència d'un nosaltres en forma de consciència no-tètica de coespectador: «*La meilleure exemplification du nous peut nous être fournie par le spectateur d'une représentation théâtrale, dont la conscience s'épuise à saisir le spectacle imaginaire, à prévoir les événements par des schèmes anticipateurs, à poser des êtres imaginaires comme le héros, le traître, la captive, etc., et qui pourtant, dans le surgissement même qui le fait conscience du spectacle, se constitue non-théâtriquement comme conscience (d')être co-spectateur du spectacle*» (EN 454).

<sup>6</sup> Sobre aquesta distinció sartriana i els seus límits per comprendre els fenòmens estètics, vid. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *La estètica contemporánea*. Buenos Aires: Losada, 1971, pp. 700 ss.

<sup>7</sup> Cf. J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature*, París: Gallimard, 1948, cap. 1. També cap. IV: «*Pour nous, le faire*

la generositat de la lectura, és a dir, en la donació d'una afecció engendrada en la llibertat, i això es basa en la generositat de l'autor.<sup>8</sup> La literatura, doncs, sembla una branca de l'ètica: contribueix a aclarir els homes contra la confusió, en especial manifestant les formes de la mala fe i promovent les responsabilitats. A més, Sartre forneix un criteri implícit per a la llibertat: cal adherir-se a situacions que permetin major llibertat d'elecció.<sup>9</sup> Veurem que els personatges de HC cerquen la menor coacció en un seguit de projectes que aniran fracassant. En el fons, la visió pessimista té fita ètica en la mesura que es convida l'espectador a revisar la relació amb l'altre.

Així, la literatura fa una funció social oposada a l'ideal de l'art per l'art –tot i que en el rerefons no hagi d'oblidar les preocupacions estilístiques. Per contra, el que Sartre anomena «poesia» va lligada a la imaginació, en la línia romàntica. La reflexió ja prové de l'*Imaginaire* (1940): l'objecte de l'art és la consciència *imageante*, un tipus de consciència suscitada per la percepció d'un objecte que és l'*analogon*. L'*analogon* és una cosa sensible (feta de paraules, taques o pedres...) que evoca un objecte irreal (no present).<sup>10</sup> En lligar l'art a la consciència *imageante*, fa de l'art una cosa separada de la realitat i pre-moral. La clau està en la voluntat d'evadir-se del real des d'una experiència existencial de ressentiment. En el *Saint Genet* (1952) i altres obres,<sup>11</sup> s'embarcarà en una complexa reflexió en què la bellesa, en la mesura que és fuga vers l'irreal, s'identifica amb el mal;<sup>12</sup> en què el poeta, que era d'entrada una consciència irrealitzadora (estructura formal), opera una negació al real que va prenent també una dimensió material, de negació dels valors acceptables socialment. L'atenció recau aleshores en els «poetes malleïts», com Baudelaire o Saint Genet, homes torturats que han escollit la llejor i l'horrible. Són «poetes poetitzats» que pateixen els seus propis fantasmes, auto-martiritzats

*est révélateur de l'être... Nous ne sommes plus avec ceux qui veulent posséder le monde mais avec ceux qui veulent le changer, et c'est au projet même de le changer qu'il révèle les secrets de son être* (IV, 236-7; cf. 234). «*Nous voilà conduits par la main jusqu'au moment où il faut abandonner la littérature de l'exis pour inaugurer celle de la praxis*» (IV, 237). «*Pour sauver la littérature, il faut prendre position dans notre littérature, parce que la littérature est par essence prise de position*» (IV, 276).

<sup>8</sup> *Qu'est-ce que la litt.* cap. II, p. 57; la lectura acaba sent un pacte de generositat entre autor i lector, cadascú fent confiança en l'altre; p. 62.

<sup>9</sup> Segons Morpurgo, Sartre mai ha sostingut teòricament i sistemàticament aquest criteri, però l'ha aplicat en forma artística. I en el relat aquest ideal es barreja amb moltes altres inspiracions (*op. cit.*, 698-9) Aquest autor forneix algunes indicacions bibliogràfiques sobre l'exposició artística d'idees filosòfiques; en citem dues que es refereixen directament a Sartre: R. CAMPBELL, *J.-P. Sartre, une littérature philosophique*, París, 1945; C. CUENOT, «Littérature et philosophie chez Sartre». *Renaissance*, maig, 1946.

<sup>10</sup> J.-P. SARTRE, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. París: Gallimard, 1940. Sobre l'*analogon*, v. 1a part, 2: *la famille de l'image*; sobre l'art, v. 4a part: *La vie imaginaire* i *Conclusion*.

<sup>11</sup> L'itinerari en el *St. Genet* es pot resseguir sencer a partir del llibre III: *Segona metamorfosi: l'esteta* i II. IV: *Tercera metamorfosi: l'escriptor*. Hi ha trad. cast. de Luis Echávarri, *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 2003, pp. 421 ss.

<sup>12</sup> «El Mal és l'altre nom d'aquesta Bellesa ...» St. Genet, *op. cit.*, p. 459; però ja en *L'imaginaire*: ... «*el real no és mai bo. La bellesa és un valor que no es podria aplicar més que a l'imaginari...*» (*op. cit.*, p. 371).

en una mena de complaença en el dolor. Però transiten a l'artista quan passen a fer-se «versificadors», és a dir, capaços d'una tècnica per exportar els seus productes. El secret de l'art és una mena de parany per enxampar el públic i embolicar-lo amb les fantasies de la pròpia imaginació. Aleshores es consuma el pas del masoquisme al sadisme, de víctima a botxí: embruixador, enganyador. Tal com es descriu la fenomenologia de l'ésser-per-a-altre a EN, en les relacions amb el proïsme, en què o bé hom és masoquista («em faig cosa absoluta per a la mirada de l'altre») o bé hom és sàdic («faig de l'altre una cosa absoluta»), és a dir, unes relacions sadomasoquistes amb uns quants matisos més, ara Sartre faria el mateix. O bé el poeta es fa mal o bé fa mal. O bé llença la seva vida imaginària contra ell mateix o bé aconsegueix fer-la obra d'art i obliga la societat burgesa a entrar en els seus horrors, l'emmetzina per arribar ell a ser normalitzat...

Si aquestes són les categories estètiques que maneja Sartre, podem trobar alguna cosa estètica o poètica en aquest segon sentit de bellesa i consciència *imageante* en HC? Creiem que no hi és del tot absent. Malgrat situar-se en l'actitud de la «literatura» per posar-nos en situació i fer-nos una proposta ètica, Sartre ha de presentar itineraris existencials i situacions de consciències individuals, no pas «caràcters».<sup>13</sup> Mai no deixen de ser consciències enfrontades. S'ha dit que Sartre presenta les idees encarnades en el singular sensible, i en aquest sentit permet exercir la catarsi tràgica,<sup>14</sup> que l'espectador re-visqui el conflicte dels personatges, que els senti i en alguna mesura els re-plantegi amb les seves pròpies paraules.

Ara bé, aquest presentar l'acció d'individus, si són personatges ben construïts, fa vessar un quadre rígid d'idees anticipades. Aquelles «mateixes idees filosòfiques» d'EN, posades ara en consciència no-tètica, en escena, a diferència de quan il·lustra EN amb generosos exemples literaris, es fan aquí expressions excedents, imprevisibles, i subjectes a ser re-ideades pels espectadors i interpretades en altres sentits. Fins i tot aquí apunta aquesta dimensió artística del «poeta versificador». I en dos sentits: 1) engendrant una zona de suggeriments que l'autor mateix no ha pensat i que obre altres anàlisis; 2) la proposta moral no pot evitar fer-se sàdic amb el públic, com Genet,<sup>15</sup> descarregant les ansietats de l'autor en el públic, amb una recreació dels comportaments humans menys brillants. No sabríem com provar que Sartre transfereix al públic les

<sup>13</sup> MORPURGO-TAGLIABUE, *op. cit.*, 695, n. 120: «les seves novel·les i peces teatrals mostren sempre personatges, no només medis, climes, halos, símbols, records, com tantes obres contemporànies... centres de consciència... fidels al principi de la no-substancialitat i transcendència de l'ego... Els personatges emergeixen de certes situacions particulars... existencials i simbòliques... però mai es descomponen en les seves circumstàncies... I malgrat tot... són situacions que exhibeixen un no-ser, ... es fonamenten en aparences. Això prova el sentit positiu... de la negació sartreana».

<sup>14</sup> F. NOUDELMMANN, (*commente*) *Huis Clos et Les Mouches de J.-P. Sartre*. París: Gallimard, Foliothèque, núm. 30, 1993, pp. 37, 40.

<sup>15</sup> Cf. «Les belles lletres considerades com un assassinat», a *St. Genet...*, llibre IV (*op. cit.*, pp. 565 ss); «Són deu anys de literatura que valen una cura de psicoanàlisi» (p. 632).

seves obsessions més que atenent a la vivesa de les descripcions; podem acceptar que se'ns convida a compartir un neguit al qual se li retira part de la virulència perquè se'ns lliura ja pre-digerit, modulad en part pel pensament.

El fet de parlar d'individus amb les seves lletjors en conflicte no permet instal·lar-se del tot en una ètica social, de «realisme socialista» posem per cas. Hi ha alguna cosa d'irresoluble que impedeix fer l'individu simplement peça d'un aparell moralitzant. Ens remetem, en el fons, al conflicte entre el Sartre de l'EN que perllonga la «transcendència de l'ego» i el que es proclamarà marxista a la *Crítica de la raó dialèctica*. L'individu no es resol del tot en la praxi social ni en el seu inconscient.<sup>16</sup> Portar al teatre aquest individu «mal resolt», tal com se'l portava al paper a *La nausea*, és una forma d'exorcitzar el neguit i traspasar al públic el propi malestar. Esperar que hi hagi un contacte indefinible entre un cert públic que senti més agudament el conflicte i l'obra, seria suposar que hi ha també en Sartre, en exercici, una dimensió d'art suggeridor.

D'una banda, doncs, literatura «generosa» d'autor i lector per formar la consciència ètica del públic; de l'altra, alguna cosa de l'artista-*imagéant* que es descarrega a base d'embruixar el públic sense saber del tot quin contingut transmet... Potser, més que seguir veient la peça com a il·lustració de la filosofia, resulti més interessant presentar un plantejament en certa mesura invers: *no és que el teatre s'adapti a les idees filosòfiques, és que les idees filosòfiques tracten del teatre de situacions entre les consciències*. «Teatre» no voldria dir aquí simulació, sinó conflictiva, confrontació de consciències.<sup>17</sup> La filosofia de l'home és la de «l'home en teatre». I la literatura teatral, per ètica i alliberadora que sigui, ha de tractar del sadisme/masochisme de les relacions humanes..., que resulta ser la característica del poeta-versificador en relació amb l'espectador. I per reblar el clau, en especial aquesta peça «a porta tancada» també pot simbolitzar el fet teatral mateix, en què els personatges estan tancats en un escenari buit, obligats a conviure en un temps propi, que corre de manera diferent a la temporalitat exterior. I encara hi hauria una volta més pregona en *Kean*, en què el personatge de la peça és l'actor de teatre. Del teatre a la vida en situació, de la vida al teatre, per això s'adapta tan bé una cosa i l'altra.

Així, partim d'aquesta experiència estètica de llegir HC –mig lliçó ètica, mig suggeriment poètic, mig desfogament sadomasoquista del poeta– i, com a lectors de filosofia més que espectadors, ni passem a l'acció, ni quedem embruixats, ni quedem ferits, sinó que l'elaborem i la tornem a fer reflexió. Passem per l'experiència estètica i en tornem a fer consciència tètica, la re-ideem tot tenint EN en l'horitzó, un llibre que ja tenia en l'horitzó a l'home en el teatre del món. Així, tenim en l'horitzó del nostre accés a *Huis Clos* aquests *topoi* sartrians:

<sup>16</sup>Cf. les primeres línies de la «Pregària pel bon ús de Genet» a *St. Genet...*, llibre IV; *op. cit.* p. 676.

<sup>17</sup>Cf. *Qu'est-ce...*, IV, 290: «*Il est a souhaiter que la littérature entière devienne morale et problématique, com ce nouveau théâtre. Morale –non pas moralisatrice: qu'ell montre simplement que l'homme est aussi valeur et que les questions qu'il se pose son toujours morales...*».

– La distinció entre *l'en-soi* i *el pour-soi*. L'estàtua present a l'escenari és un *en-soi* massís que no pot canviar, mentre que els personatges conserven una vida residual que els fa tenir projectes residuals. La peça anuncia l'estàtua a la primera plana. Garcin, el personatge, la descobreix gairebé al final mateix de l'obra: *Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer* (93); descobreix que ell és com el bronze. Entre aquestes dues manifestacions d'un *en-soi* massís es juga tota l'acció.

– *L'home en situació*. Garcin reflexiona sobre la seva vida passada i diu que *après tout, je vivais toujours ... des situations fausses* (14); i quan entra, *je n'ignore rien de ma position* (16), *je regarde la situation en face* (16).

– *La mala fe*. Al principi els personatges expliquen històries justificadores farcides d'hipocresia. Són discursos de mala fe que duren fins que Inès crida a l'ordre: *Pour qui jouez-vous la comédie? Nous sommes entre nous* (40).

– *El valor dels actes* com a veritable ètica. Aquí l'apuntador de l'escenari sembla haver canviat els papers amb els de *L'ésser i el no-res*. Inès diu: *Seuls les actes décident de ce qu'on a voulu* (90), i Garcin: *Peut-on juger une vie sur un seul acte?* (89)

– La mort com a absència de projecte. Garcin declara: *Je suis mort trop tôt. On ne m'a pas laissé le temps de faire mes actes*. Inès li replica: *On meurt toujours trop tôt –ou, trop tard* (90).

– La mort com a donadora d'essència definitiva. Inès fa aquesta agudíssima interpretació: *Elle [ma vie] s'est mise en ordre d'elle-même, là-bas, je n'ai pas besoin de m'en préoccuper* (33). O Garcin, que sembla recitar un manual de filosofia existencialista: *Que faire d'autre? Autrefois, j'agissais... Ah! revenir un seul jour au milieu d'eux... quel démenti! Mais je suis hors jeu; ils font le bilan sans s'occuper de moi et ils ont raison puisque je suis mort. Fait comme un rat* (il rit). *Je suis tombé dans le domaine public* (82).

– La mirada de l'altre (cf. EN III,I,IV: La mirada). Les referències a la mirada, als ulls, a la llum... són moltíssimes. Només arribar, Garcin descobreix amb el cambrer que els ulls sempre estan oberts, no hi ha parpelleig (17-8). I a l'altre extrem de la peça, al final, Inès s'aixeca com a pura mirada acusadora: *Je ne suis rien que le regard qui te voit, que cette pensée incolore qui te pense* (91), i Garcin clama contra aquestes mirades: *Tous ces regards qui me mangent ...* (93), *Je ne peux pas t'aimer quand elle me voit* (94).

– El tractament de l'amor com una de les formes de relació concreta amb el proïsme. En especial, l'interès de Garcin en les companyes d'escena tindria com a objecte apropiar-se de la llibertat de l'altre i fer-se reconèixer com a valent tot mantenint la llibertat d'elles. I tal vegada també podríem rastrejar el tractament del *masoquisme* com una altra de les relacions amb el proïsme. Aquí és més aviat un límit al qual estan temptats d'arribar els personatges: Estelle fent-se serva de Garcin, Garcin d'Inès i Inès d'Estelle.

– *L'aparició d'un tercer* a la parella com la mirada que desmunta el ja de per si difícil equilibri de la parella. Això, lligat al tractament de l'amor, és gairebé un fil conductor a *Huis Clos*.

## Altres perspectives: projectes impossibles de convivència

La nostra serà una lectura des de la categoria fonamental de «projecte». Ens fixarem en com els personatges ordeixen *projectes de convivència* que estan destinats a fracassar, projectes impossibles; i ens fixarem en aspectes emocionals del text que formen part d'aquestes consciències no-tètiques que l'autor –quan no fa que els seus personatges «recitin Sartre»– sap recollir de l'experiència vital. Els projectes estan exposats no per ordre d'aparició sinó per intensitat dramàtica: de més moderació a més risc; de més conformisme a més desesperació.

### 1. Projecte de bon humor

El suggereix l'Estelle. Arriba i es riu dels sofàs (28). I després: *L'essentiel, n'est-ce pas, c'est de conserver la bonne humeur* (30). Però aquesta proposta ve seguida immediatament de la referència al seu propi funeral, a les llàgrimes de sa germana, i a la malícia que ella sent quan veu que Olga Jardet, la millor amiga, no plora (30). La situació, en definitiva, no és per estar de bon humor i res del que passa després entre els tres ho facilita. El bon humor és incompatible amb l'agressivitat de la situació. No torna a sortir més en tota l'obra.

A EN veiem que l'*humeur* en el sentit de l'humorisme (bon humor) es planteja en efecte com a una tonalitat afectiva no-tètica (EN 368). Però des del moment que es planteja com a projecte, l'humor es tematitza i passaria a ser consciència tètica: he de mostrar els signes del bon humor –més que no pas sentir-los espontàniament. Això ens mena de dret a una segona figura de consciència en què aquest «bon humor» seria en realitat *politesse*, «bona educació», cortesia.

### 2. Projecte de *politesse*

El formula clarament Garcin: *il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense* (25). En principi, el projecte cerca no pas sortir de la situació, sinó senzillament sortir-ne no massa mal parat, defensar-se contra el dolor extrem. També Estelle torna a una defensa semblant quan proposa conservar les formes en el llenguatge dient-se «absent» en comptes de «mort» (31). L'absència fa referència encara a la terra, als lligams en vida. A EN Sartre diu explícitament que la mort no és una absència, «en particular, l'absència suposa l'existència concreta de Pere»; l'absència suposa una presència per a qui la sent. Es clar que aquí Estelle manté la il·lusió de ser encara present per als de la terra. Així, la *politesse* maquilla la situació de mort en un «état de choses» estrany. El projecte es formula fins i tot com un imperatiu d'Estelle: *Je vous défends d'employer des mots grossiers* (41).

A EN hi ha una reflexió sobre el llenguatge precisament en l'apartat de les relacions amb el proïsme, en el si de la primera actitud envers el proïsme. El llenguatge és un



ésser-per-a-altri, i per això en la seva pròpia essència està el funcionar com a seducció. En aquest punt del projecte encara no estem en el joc fort de seduccions, però quan Estelle promou una parla polida, proposa una mena de miratge comú, i sense voler recorda aquesta referència a l'altre que conté sempre el llenguatge: *Le langage n'est pas un phénomène surajouté à l'être-pour-autrui: il est originellement l'être-pour-autrui, c'est-à-dire le fait qu'une subjectivité s'éprouve comme objet pour l'autre* (EN 412).

D'altra banda, a EN la *politesse* apareix precisament una mica abans del famós exemple del cambrer en el capítol de la mala fe (EN 94). Els comerciants vénen exigits a captar-se amb una mena de cerimònia que els fa passar només com la seva funció –magatzemista, sastre, taxador.<sup>18</sup> També ara es voldria una mirada que no veu. Però la bona educació va minant la situació perquè creix el desajust entre el que realment sí que veig i la representació «teatral» que em veig forçat a mantenir per mor dels altres. Aquesta divisió interior resulta a la llarga intolerable. Potser no serà Sartre un apòstol de la veritat, però cal admetre que estem fets de tal manera que la mentida ens intoxica. En l'habitació a porta tancada ni hi ha una societat que agomboli la *politesse* i d'ella en tregui avantatges socials, com en el cas dels comerciants o del soldat, ni puc sortir per cercar altres homes amb qui pugui denunciar la mentida i fer-ne descàrrec d'alguna manera. Al contrari, la porta tancada m'obliga a lliurar-me a la veritat en el mateix espai i amb la mateixa gent on he proposat les bones formes. Per això, en el text, aquest projecte no dura gaire: per començar, Inès diu que no en sap, de ser ben educada (25); li retreu a Garcin que aquesta *politesse* es desdiu amb la por, que és la veritat que diu la seva cara (26); pel que fa a la proposta d'Estelle de dir-se absent, s'adiu poc amb el que s'han de dir de si mateixos aquests absents: l'un perquè ha rebut dotze trets al pit; l'altra morta de pneumònia, i l'altra per gas (31). Resulta impossible conciliar la bona educació amb tot el que va sortint. Millor callar.

### 3. Projecte de silenci

El presenta Garcin acuradament: fer silenci, cadascú al seu racó, no fer-se mal, *rester dix mille ans sans parler ... nous serons sauvés* (42). Ja abans ho havia intentat tot predicant amb l'exemple, quan ha tancat els ulls volent «posar la seva vida en ordre» (33). Però la paradoxa és que a porta tancada no es poden tancar els ulls. Com a broma maliciosa, Sartre ja ens ha dit que no es parpelleja a l'infern (17-18). Ni una brevíssima pausa: «a porta tancada» no hi ha manera de deixar de veure i d'escoltar l'altre, i així no hi ha manera de romandre indiferent als comentaris dels altres que fan referència a mi

<sup>18</sup> «Un épicier qui rêve est offensant pour l'acheteur, parce qu'il n'est plus tout à fait un épicier. La politesse exige qu'il se contienne dans sa fonction d'épicier, comme le soldat au garde-à-vous se fait chose-soldat avec un regard direct mais qui ne voit point, qui n'est plus fait pour voir, puisque c'est le règlement et non l'intérêt du moment qui détermine le point qu'il doit fixer (le regard "fixé à dix pas")». (EN 91).



mateix (49). Cal, per tant, tapar-se'ls amb la mà i, de fet, l'única manera de no veure i no escoltar seria anar-se'n. Aquest ideal de silenci es planteja a EN com el voler fer-se estàtua, potser com el bronze de la xemeneia: seria fer-se un *en-soi*.<sup>19</sup>

Lligat al no-mirar l'altre hi ha també el mirar-lo només com a cosa. A EN trobem la *indiferència* com la reacció originària en la segona gran actitud vers el proïsme. Atès que no puc assimilar el proïsme, em tomo per mirar-lo, el vull fer objecte i enfonsar la seva subjectivitat. És una mena de solipsisme en què actuo com si estigués sol. El fracàs d'aquesta actitud es mostra en una consciència no-tètica, *un sentiment permanent de carència i de malestar* enfront d'un ésser-afora, la consciència d'un «esguard errant». Com que li nego la transcendència no li puc fer retre comptes. Dono voltes al seu voltant sense poder obtenir res d'ell ni saber què vull d'ell.<sup>20</sup>

Així, els altres fan valer la seva presència com una molèstia que s'incorpora necessàriament a la meua vida i em sacseja en el meu retir. La impossible indiferència davant de la mirada és la prova contra el solipsisme o l'autèntica manifestació del proïsme en EN: *L'«être-vu-par-autrui» est la vérité du «voir-autrui»* (EN 296). En aquest punt l'afirmació més radical és aquesta que diu Inès: *Je suis là et je vous regarde. Je ne vous quitterai pas des yeux, Garcin; il faudra que vous l'embrassiez sous mon regard.* (75). I de forma més poètica, ja s'havia anunciat: *les sons m'arrivent souillés parce que vous les avez entendus au passage* (51). Inter-relacionar-se i conviure és un fet obligat, no hi ha escapadòria.

L'escena del projecte de silenci es pot analitzar bé perquè és contínua. Quan ell decreta estar amb si mateix, Inès trenca el silenci físic cantussejant alguna cosa sobre els morts al patíbul, tal vegada una balada de l'època de la Revolució Francesa. La cançó no és pas innocent, parla de decapitats. La cançó és ja un atac al projecte de silenci però no directe perquè es pot fer passar com la forma en què Inès està amb si mateixa. Estelle, per la seva banda, també trenca el silenci de manera més directa, anant a destorbar el seu promotor amb la demanda d'un mirall.

*El mirall i el silenci estan lligats com a oposats.* Estelle: *Monsieur, avez-vous un miroir? (...) Si vous me laissez toute seule, procurez-moi au moins une glace* (44). El retret és poc encobert i trasllueix un desig d'alguna forma de contacte. La possibilitat que la mirada d'Inès pugui servir substitutivament de mirall ens parla d'una forma de reflex més ela-

<sup>19</sup> «*Elle (ma souffrance) bavarde parce qu'elle n'est pas assez, mais son idéal est le silence. Le silence de la statue, de l'homme accablé qui baisse le front et se voile la face sans rien dire*» (EN II,I,III: *Le pour soi et l'être de la valeur*, p. 128). Altres textos d'EN rellevants sobre el silenci (no citem les ocurrencies lligades al silenci que permet la melodia): «*En un mot, la conscience (du) corps est latérale et rétrospective; le corps est le négligé, le "passé sous silence", et cependant c'est ce qu'elle est; elle n'est même rien d'autre que corps, le reste est néant et silence*» (EN III,II,I *Le corps comme être-pour-soi: La facticité* pp. 369-370). «*Le langage me révèle la liberté de celui qui m'écoute en silence, c'est-à-dire sa transcendance*» (EN III,III,I *La première attitude envers autrui: l'amour, le langage, le masochisme*, p. 414).

<sup>20</sup> «*Mais si l'autre est objet pour moi pendant qu'il me regarde, alors je suis en danger sans le savoir. Ainsi, ma cécité est inquiétude parce qu'elle s'accompagne de la conscience d'un "regard errant" et insaisissable qui risque de m'aliéner à mon insu*» (EN 422).

borada, que la simple imatge física. Inès hauria captat amb sagacitat que només compta ella com a mirada-de-l'altre per a Estelle, ara que Garcin ha dimitit de la relació. La mirada-de-l'altre seria essencial per a constituir una imatge de mi, que no em valc només d'un *cogito* autosuficient. Però aquesta mirada de l'altre actua sempre, fins i tot quan no hi ha presència física d'altres. Per exemple, quan la imagino davant del mirall. En canvi, la postura del jo autosuficient seria el projecte de Garcin i seria també una certa presumpció d'Inès quan afirma que *je me sens toujours de l'intérieur* (44), tot i que no quedarà mai a soles amb aquest interior, Estelle reconeix la dependència dels altres: *Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée* (45). La seva demanda i recerca traurà a la llum la dura necessitat que força les altres dues consciències a la negació: l'una no pot quedar-se amb el seu interior, l'altra no pot mantenir el seu silenci.

Sartre ens diu que en allò que nosaltres som i que creiem ser hi està posat l'altre, que hi ha des de sempre. La seva presència en mi s'ha de matisar enfront de dues formes simplistes de la consciència de l'altre que podrien donar lloc a equívocs dins de la peça:

a) La d'una apologia d'una autonomia individual, en la qual l'altre simplement molesta perquè forma part de les resistències del món que el jo ha de vèncer. En aquesta consciència indiferent es tractaria de prescindir del que diguin de mi i fer el que em sembli. Es diria que el projecte de silenci de Garcin il·lustra aquesta posició.

b) La d'un lliurament submís a l'opinió de l'altre com si el meu destí estigués senzillament en les seves mans: aquí es tractaria de tenir cura servilment d'allò que els altres diguin de mi, ja que això m'influeix, etc., i seria una dimissió del caràcter *pour-soi* per caure en un forma de mala fe o forma de ser *en-soi*. També aquí Garcin, més endavant, en seria exemple, quan vol convèncer Inès per tal de convèncer-se que no és covard.

Aleshores, mentre ha durat, el projecte de silenci ha estat aquí també un projecte de dimissió de mirada-de-l'altre i de mirada-per-a-l'altre. I aquest projecte és impossible si l'infern ha de fer patir i no simplement anihilar en el no-res les persones: si ha de fer patir, ha de mantenir un cert jo «viu», o sigui un ens que sigui mirat. (Per cert, que la peça no deixa de plantejar problemes teològics: si hi ha infern hi ha d'haver projectes per frustrar). Per aquest motiu Estelle fa tornar Garcin a la pseudo-vida obligant-lo a mirar i interrogant-lo precisament amb la qüestió del reflex necessari. Es diria que la companyia de l'home que dimiteix com a mirada es vol substituir per un mirall que permeti imaginar-la, i un instant després, se substitueix el mirall de nou per la mirada d'un altre –diferent del primer. Més tard Estelle reconeix que li cal la mirada de Garcin per a ser constituïda com a dona: *Je voudrais qu'il me regarde aussi* (49).

El pas de l'auditiu al visual no amaga el tema d'*ontologia fenomenològica* de fons. Garcin insisteix a tancar els ulls i callar (50). Aleshores, Inès, irada per la desafecció d'Estelle, replica: *Votre silence me crie dans les oreilles... les sons m'arrivent souillés parce que vous les avez entendus au passage* (51). El text ens retorna a la metàfora auditiva i confirma així aquesta vinculació silenci-mirall. Sortim de la metàfora tot seguit, parlant del pensament. Inès reconeix en Garcin un pensament que és una dimensió humana

dotadora de sentit: *Je l'entends (votre pensée)... et je sais que vous entendez la mienne* (51). I més tard, ja definitivament cancel·lat el projecte de silenci, Garcin podrà veure en aquesta comprensió una paradoxal dedicació d'Inès vers ell molt més madura i interessant que la que li dedica Estelle.

Els cinc moviments que hem descrit van efectivament seguits en la peça i tenen una certa equivalència. Si fonem la seqüència en la qüestió «ser mirall per a», aleshores es reconstrueix així: 1r) Garcin: no vull ser mirall per a vosaltres; 2n) Estelle: a mi em cal un mirall; 3r) Inès: jo seré mirall per a tu –*voulez vous que je vous serve de miroir?* (45); 4t) Estelle: No; jo vull que el meu mirall sigui Garcin. 5è) Inès: per més que Garcin calli o no miri, Garcin té el «el seu mirall» i sentirem el pensament de Garcin.

El projecte de silenci i no-interrelació aniria lligat a la il·lusió d'un *entreteniment* que els primers moments ofereix aquest infern: poder escoltar el que diuen d'un mateix a la terra. Cada personatge contempla el que passa a la terra sense poder fer-hi res, però almenys amb l'esperança de veure-hi algunes conductes o paraules favorables. Aquesta és una posició espia que sembla prometre aclariment però només deixa insatisfacció. Ben aviat es veu que els vius es conformen amb una imatge esquemàtica i congelada del que un ha estat en vida, sense cap possibilitat de defensar-se. Més tard es veu que els vius deixen d'ocupar-se dels morts i aquests van desapareixent de la memòria de la terra.

Aquestes escenes mostren de passada que el temps de l'habitació resulta desfasat respecte al del món. Se'ns indica que la temporalitat, fora del món dels projectes, està dislocada, i simplement som fora del món on el temps té sentit i on potser, heideggerianament, el temps és el sentit de l'ésser. La manca de projectes realitzables és també manca de la temporalitat adequada que posa a l'hora futur, passat i present: el temps dramàtic de la peça no progressa cap enlloc, com el final deixa clar.

Garcin viu de manera particularment dramàtica aquest desencís per no poder intervenir sobre la memòria dels vius i per la progressiva desaparició d'aquesta memòria sobre ell en el temps dels vius. Està pendent de la mirada d'un tal Gómez, a la terra (53). Fins i tot quan inicia el contacte físic amb Estelle, segueix pendent d'aquest altre: *Cette fois-ci, c'est de moi qu'il parle* (76). Què el preocupa? És clar que no vol ser titllat de covard i lamenta ser incomprès: *Gómez, il parle bien, il blâme comme il faut, mais il ne dit pas ce qu'il faut faire* (77). La impotència de veure com has «caigut en el domini públic» (82) i no poder fer-hi res és una refinada tortura afegida. La «caiguda» és una pèrdua clara de la situació «dempeus».<sup>21</sup> Ja res en la persona és domini personal perquè no pot fer res per canviar les opinions de la gent; el que queda de la seva memòria és totalment en mans d'altres.

<sup>21</sup> «*Ma chute originelle c'est l'existence de l'autre* (EN 302). *La honte est sentiment de chute originelle, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis "tombé" dans le monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis*» (EN 328). És evident la referència de la *chute originelle* a la *Verfallen* de Heidegger.

La caiguda en la pura publicitat és de fet, en el nostre món de vius, una situació que sembla constatable en alguna mesura en les persones que han esdevingut pura imatge pública. Si l'*en-soi* es pot plantejar com una resistència al *pour-soi*, també el *pour-soi* es planteja com una resistència a la feina cosificadora que fa la mirada de l'altre. Així, la persona romanent per sota de la imatge pública seria com el treball que parteix de l'opinió dels altres i els dona la volta. Allà on la publicitat ve a constituir realitats-en-si, la persona les desbarata.

El cas d'Estelle és semblant. Li preocupa la mirada de Pierre. Si almenys Olga sabés callar allò que sap d'Estelle!: *fais-en ce que tu voudras; mais ne lui dis pas...* (70) Voldria preservar una certa memòria, últim consol en aquesta pseudo-vida.

Pel que fa a Inès, tenim l'interès per la seva habitació, un interior en bona mesura simbòlic d'alguna part de si mateixa que ella voldria preservar com fos, però que també se li espatllarà quan una parella aliena la lloga.

El contacte amb la terra cessa en un moment donat. Inès ens dona la clau del moment de desconexió. Quan la parella entra a la cambra, ella ja no pot veure-hi més. Evidentment no es podrà mantenir un projecte d'entreteniment o de distracció tafanera en què els morts veurien la pel·lícula dels vius. Però més profundament, la ceguesa d'Inès és el signe que han mort per als de la terra. Aquella habitació comença una nova vida i Inès deixa de comptar per als vius. *A présent, je suis tout à fait morte. Tout entière ici* (64). El mateix passa amb Estelle. Els sons del ball entre Pierre i Olga es dil·lueixen. *Je... je n'entends plus de tout. (Elle cesse de danser). Jamais plus. La terre m'a quittée* (71). Igual amb Garcin: *Je ne les entends plus, tu sais. (...) je ne suis plus rien sur terre* (89). És clar que amb aquest recurs poètic de la dificultat d'escoltar i de veure tenim una consciència no-tètica que la mort es consuma del tot quan ja no es parli d'ells. Tampoc aquesta completesa de la mort és a les seves mans: només els vius tenim el poder de conjurar els fantasmes; deixar de parlar-hi i de pensar-ne és fer que desapareguin per sempre. El *silenci de fora* ens força de nou a dins, on, paradoxalment, el *projecte de silenci* no es pot mantenir. Parlem, doncs.

#### 4. Projecte de confessió i sinceritat

A l'altre extrem de la *politesse* i del silenci, Garcin pretén aleshores la sinceritat descarnada: *politesse, pourquoi?* (52) –es repensa. Ja que no podem ser polits ni estar callats, diguem-nos-ho tot; despullem-nos els uns davant dels altres. Si abans el silenci podia salvar, ara *ta franchise peut éviter des catastrophes; quand nous connaissons nos monstres...* (53).

A EN Sartre dedica unes pàgines especialment punyents a l'ideal de sinceritat que ell homologa a la mala fe.

L'ideal de la sinceritat és irrealitzable perquè no puc ser allò que sóc. Això ens porta a un desassossec constant per la incapacitat de reconèixer-nos. Quan em poso com a

«essent tal», en el mateix posar-me parlo... des d'on? Em transcendeixo vers el no-res. L'esforç de sinceritat per saber com sóc està abocat al fracàs: buscar les meves tendències, els meus mòbils, etc. encobreix que sempre consenteixo lliurement... Això es mostra quan m'indigno davant la rancúnia de l'altre i li dic que no ho tornaré a fer mai més. L'ideal de sinceritat demana que em reconegui essent el culpable que ja no sóc... i això és aleshores un fenomen de mala fe, perquè aquesta és constituir l'home com un ésser que és el que no és i no és el que és.

Si, per contra, hom busca la sinceritat no en les relacions amb el *mit-sein* sinó amb si mateix, el joc és el mateix: l'home es fa cosa mitjançant la confessió sincera per poder escapar de la cosificació per l'acte sincer que resulta meritori. La maldat-cosa que recone queda ara en el passat i s'enfronta a una llibertat que posa un futur verge.

L'esforç constant de sinceritat és un esforç per des-solidaritzar-se de si mateix. «*Un s'allibera pel mateix acte pel qual es fa objecte de si mateix*». Si la mala fe és una fugida que té com a objectiu posar-se fora de l'abast de la insuportable llibertat, la sinceritat és una fugida constant de tota cosa que sóc vers un regne pur de pura mirada.

El mateix joc es repeteix tant si poso el que era en el passat com el que encara sóc ara. Sempre transito de l'ésser que visc a l'ésser que em penso i del que em penso al que visc. Sempre és un joc de miralls: vull ser cosa quan sóc consciència, i vull ser consciència quan sóc cosa. Sempre cal com a condició, dit amb l'argot sartreà, que jo sigui i no sigui el que sóc, i dit així, mala fe i ideal de sinceritat sonen realment al mateix (cf. EN 101). Hi ha mala fe de la mateixa manera que l'ideal de la sinceritat no es pot complir.

Els personatges de HC són tots bons exemples d'aquesta sinceritat = mala fe, intent de transcendir-se vers el no-res, confessió d'allò que he estat però ja no sóc... o bé encara sóc, i la sinceritat només és pantomima pública. En efecte, l'ideal de sinceritat de Garcin també fracassa perquè aquest despullament acaba comportant una violència recíproca més gran que la que pretén evitar. De fet, ja Garcin ho suggereix en proposar la metàfora denigrant dels cucs: *Tout à l'heure nous serons nus comme des vers* (52). La sinceritat es fa aquí intrusió inevitable en la vida de l'altre a qui no es pot deixar de veure: «deixi'm» li contesta Estelle; i Garcin: *Comme des vers! Ah! je vous avais prévenues. Je ne vous demandais rien, rien que la paix et un peu de silence* (52).

La recerca d'una catarsi per la confessió no va acompanyada de compunció o penediment. Cal dir, però, que Sartre no parla d'aquests sentiments com alguna cosa que fes menys de mala fe l'ideal de sinceritat. La sinceritat sembla precisament ser *massa tètica en EN, i li manca el desbordament estètic per mostrar que podria haver-hi una «altra sinceritat»*. En efecte, aquests personatges no ens mouen gens a la compassió. La «manifestació sincera» es transforma només en dues coses: 1) en una mena de *discurs exculpatori* o justificador de mala fe, com la falsa història del diari pacifista de Garcin, la falsa història altruista d'Estelle (discurs de la determinació inevitable, que oculta el consentiment de la consciència); 2) però també en una *mena d'exhibicionisme* en els tres per mostrar fins on s'és capaç d'arribar. Aquest projecte de sinceritat, per tant, no se sosté

per si sol si la sinceritat no és mitjà per a alguna altra cosa millor. La comparació de l'estat de nu o despullat per efecte de la sinceritat amb el cuc no deixa lloc a dubtes: la sinceritat desvetlla un estat miserable o «monstruós», però en l'exhibició no s'acaba tot.

Un altre tema seria si, fora de la porta tancada, hi pot haver una sinceritat de bona fe (tal com es plantejaria si els altres poden no ser sempre infern). Si no podem trobar una sinceritat de bona fe, correm el perill de perdre de vista la diferenciació de comportaments humans que es tractava de copsar.

Plantegem unes objeccions. 1) Potser Sartre no aclareix d'on prové el *caràcter virtuós* de la sinceritat, en què consistiria el seu mèrit. Parteix de fórmules conegudes, com «almenys és sincer» o «reconeix el pecat», que semblen virtuts cristianes basades en la mirada de Déu. Si no hi ha mirada de Déu i tot s'ha de sostenir en la dels homes, la sinceritat i el penediment promulgat poden ser fingits. Això només pot satisfer el censor que demana sinceritat tal com fa l'amo a l'esclau, i sembla una mena de complaença de domini, però no pas cap mèrit moral. I si la mirada ha de ser la d'un mateix, no s'entén tampoc on seria la virtut si no afecta ningú més. Per tant, no sembla que sigui per la seva virtut o mèrit com la sinceritat ens alliberaria de ser cosa.

2) Suposa una mena d'immediatesa *transcendidora i automàtica* de la sinceritat. Però no sembla funcionar així. El que permet deixar de ser la cosa que sóc no és només posar-me l'etiqueta de l'ésser ser en què m'he convertit (que sembla ser el que diu el text de Sartre), sinó tant el coneixement objectiu de les condicions que (poc o molt) em determinaven fins ara, el coneixement de la xarxa de conductes implicades, com un canvi en la conducta. Potser l'alternativa és una ètica socràtica actualitzada: l'única virtut possible és conèixer què passa. Si una invencible ignorància no em permet actuar de bona fe, no hi ha sinceritat que valgui per transformar el meu ser-cosa en alguna altra possibilitat.

3) Només li interessa la sinceritat immanent al meu *present*, l'esforç d'adequació del ser viscut en ser pensat.<sup>22</sup> Però potser l'única sinceritat interessant és sobre el passat, la que no pretén adequar-se a l'ésser que un ja és, sinó descriure l'ésser que has estat. Aquesta no es pot fer més que quan ja em començo a trobar vivencialment en una altra situació: «m'han canviat els esquemes», etc. i no ho he acabat de formular. La sinceritat, com la historiografia, només es pot aplicar al passat, i com la historiografia, es re-inventa el passat a cada nova pregunta que el present proposi; i també, tal com la historiografia, malgrat poder donar diverses imatges del passat, n'hi ha de rigoroses i d'aberrants. Així, també en la nostra recerca sobre «què hem estat» podem ser sincers o de mala fe.

Aleshores, si entenem que Sartre parla d'una sinceritat que d'entrada semblava: 1) meritòria com a actitud; 2) immediatament transcendidora, i 3) vàlida quan és imma-

<sup>22</sup>Tenaçment la formula amb les categories exclusives d'*en soi, pour soi, non être*, i dona lloc a embolics lingüístics: «*faire que je sois sur le mode de l'en-soi, ce que je suis sur le mode du "n'être pas ce que je suis"*» (EN 101). La sinceritat sobre el passat no li interessa: «*Certes, il y a une sincérité qui porte sur le passé et qui ne nous préoccupe pas ici*» (EN 100).



ment al present, s'arriba així a considerar-la una mera forma de mala fe. Si la sinceritat no és meritòria en si mateixa sinó pels efectes a termini de les noves accions que se'n deriven i que fan *efectiu* el transcendiment, i si només es aplicable al passat des d'un present que conserva qui vaig ser en forma de sentiment de penediment, la sinceritat té sentit i podria ser valuosa.<sup>23</sup> En el cas dels personatges de HC, i no a causa de la «mala fe ontològica i universal», té més gràcia poder dir que *no poden rescatar-se per la sinceritat perquè encara que puguin tenir passat no tenen futur*: els seus projectes no tenen un trajecte vers un transcendiment de la facticitat que els constitueix. I malgrat tot, ho intenten en el projecte següent.

## 5. Projecte d'assistència mútua

En algun moment es proposa donar un sentit a la sinceritat. Heus aquí: *Aucun de nous ne peut se sauver seul* (63). L'infern seria només purgatori on l'esperança encara hi cabria. Essencialment aquí hi hauria encara un projecte de debò i no només de passar l'estona: ajudar-se mútuament a «descobrir els seus enganys» –*déjouer leurs ruses* (64). Però Inès no està per aquesta idea: ni es veu capaç d'ajudar, ni sent que tingui res per donar (65).

En un altre sentit d'ajuda, Garcin prova també de trobar en les dones un testimoni que doni fe del seu valor. El clam és desesperat: *[G. a E.] Si tu faisais un effort, nous pourrions peut être nous aimer pour de bon?* (82); *S'il y avait une âme, une seule, pour affirmer de toutes ses forces que je n'ai pas fui, que je ne peux pas avoir fui, que j'ai du courage, que je suis propre, je... je suis sûr que je serais sauvé!* (82). La resposta a aquesta desesperació és la burla d'ambdues: *Idiot! cher idiot! Penses-tu que je pourrais aimer un lâche?* (83) –li diu Estelle, rient. I Inès, rient, *comment peux-tu être si naïf?* (83). Garcin es l'únic personatge dels tres que sembla voler aquest reconeixement. Després de la crisi en la qual vol escapar per la porta i, un cop s'ha obert, decideix quedar-se perquè no li queda més que la consciència d'Inès –i tal vegada la d'Estelle– per a ser alguna cosa. Per algun inquietant motiu, fora de l'habitació fa deu vegades més calor. El projecte és aleshores construir el convenciment en les consciències d'elles que faci que es pugui salvar: *il n'y a plus que vous deux pout penser à moi. Elle [Estelle] ne compte pas. Mais toi, toi qui me hais, si tu me crois, tu me sauves* (89). Estelle no compta perquè ja ha dit que la covardia tant se li'n fa. La seva pusil·lanimitat o poca bel·ligerància en aquest punt la converteixen en una consciència servil que no interessa a Garcin. En canvi, l'odi actiu d'Inès promet una consciència dominant que sí que interessa tenir a

<sup>23</sup>Aquesta possibilitat d'autenticitat clou el capítol de la mala fe: «*S'il est indifférent d'être de bonne ou de mauvaise foi, parce que la mauvaise foi ressaisit la bonne foi et se glisse à l'origine même de son projet, cela ne veut pas dire qu'on ne puisse échapper radicalement à la mauvaise foi. Mais cela suppose une reprise de l'être pourri par lui-même, que nous nommerons authenticité et dont la description n'a pas place ici*» (EN 106, n. 1).



favor. Inès s'adona que té en les seves mans Garcin però no està disposada a cedir. Estelle, que ha quedat exclosa, suggereix de fer enrabiari Inès lliurant-se impúdicament a ell en presència d'Inès. Ell ho intenta però el clam d'Inès cantant la covardia de Garcin pot més. Ell està més interessat en el pensament d'Inès que en el sexe que li ofereix Estelle. S'acompleix així un veritable triangle: *C'est pourtant vrai, Inès. Tu me tiens, mais je te tiens aussi* (91). La veritable parella no existeix perquè Garcin té perfectament dissociada la recerca de reconeixement (que la busca en Inès, la dona madura) d'una certa atracció sexual amb la jove Estelle. Cap dels altres dos desitjos no s'acobla bé a la situació en presència del tercer.

El problema de fons d'aquest projecte d'ajuda mútua, des d'una perspectiva no-sartreana, seria que no passa pel *real penediment* dels crims —el qual en cap cas és projecte. Garcin té cura, en canvi, de rescatar una certa brillantor del jo a través del convenciment d'elles. Però l'assistència mútua també resulta impossible, de manera més sartreana, perquè *no hi pot haver un autèntic «nosaltres»*.<sup>24</sup> També queda clar en la peça que no pot haver-hi en cap moment ni un nosaltres que sigui objecte comú d'una mirada «tercera», perquè en qualsevol moment un dels «comuns» es pot aixecar i mirar al mirador, i encara menys un nosaltres subjecte que mira. Tot i que en la vida sí que hi ha moments de miratge col·lectiu, aquí ni això. Tot sempre es resol en dos i un tercer que mira, o un tercer que és mirat..., i aquestes parelles resulten inestables. Quan hom llegeix les pàgines d'EN dedicades a l'impossible *mit-sein*, amb les anàlisis de totes les combinacions de jo-tu-ell, hom sent gairebé la temptació de buscar en HC el corresponent moment que les il·lustra. En comptes d'això, passarem a veure com el nou fracàs porta a la dinàmica dels aparellaments segons el nostre propi criteri.

## 6. Projectes constants i tàcits d'aparellaments de circumstàncies

El model d'aparellament és sens dubte l'eròtic. És trivial adonar-se que aquí hi ha un triangle, que s'ha escollit dues dones i un home, i que una d'elles és lesbiana, perquè això facilita els possibles aparellaments. De fet, si preguntem què tenen en comú els crims dels tres personatges s'obté un sentit a per què els han posat junts: la situació infernal és similar a la situació vital. «Un home i dues dones?» —pregunta Garcin a Inès (55). Cadascun ha viscut alguna mena de triangle que ha fet patir un tercer i, finalment, l'ha matat: el marit de Florence i el suïcida de la mateixa Florence, en el cas d'Inès; la dona de Garcin, que mor poc després d'ell (el tema hi és, encara que el pecat de Garcin sigui la covardia);<sup>25</sup> Roger, l'amant d'Estelle que tal vegada acaba trastornat després de l'infanticidi-

<sup>24</sup>EN III, III, III, 453 ss.

<sup>25</sup>La peça ens sembla una mica confusa amb el crim de Garcin, que semblaria ser la deserció militar. Les seves preocupacions no són mai un autèntic penediment pel mal fet a la dona, sinó la cura per la seva consciència ferida de covardia. Així, el conflicte vital de Garcin seria com el de Sorbier, a *Morts sense sepultura*. Semblaria que Sartre no en tindria prou

di, també obra d'Estelle. El triangle infernal és insoluble, no es resol mai en una parella definitiva amb un tercer definitivament estrany a la parella sinó que constantment es torna a l'hostilitat mútua.

Però l'aparellament eròtic o sexual és el model de tots els altres que van amb consciència no-tètica d'haver-hi parella i que no deixen de produir-se com a «solucions salvadores» provisionals. Situem els aparellaments i llurs solucions com una de les claus argumentals de tota la peça. D'alguna manera, tots segueixen el patró de l'*escena del silenci i el mirall*: l'actiu, que podríem dir-ne «amant», desplega les seves estratègies de seducció més o menys explícitament oferint-li a l'amat alguna cosa que no té. L'oferta, però, té com a condicionant inevitable que tot es doni en presència d'un tercer, que farà valer la seva presència enterbolint la parella: sigui mostrant que millora l'oferta inicial de l'amant i fa dubtar l'amat, sigui que senzillament posa entrebancs a la parella. La porta tancada impedeix desfer-se del tercer i realitzar cap aparellament fructífer. Els aparellaments de circumstàncies potser són temptatives en primera fase de l'*ideal de l'amor*, com veurem més avall. Són moviments molt ràpids.

Veiem-ne una seqüència a títol d'exemple:

1) (53-58) Comença la confessió de Garcin davant d'elles amb el consentiment d'Inès i la reserva d'Estelle. Ell pretén que sigui una catarsi però Inès ho veu més aviat una mena d'exhibicionisme de poder. En aquest moment, hi ha una parella activa que exclou Estelle, que ha quedat fora amb el seu pudor.

2) (58-62) Garcin-Inès van sòlidament aliats per practicar un interrogatori agressiu a Estelle. Ambdós han exhibit les seves vergonyes i ara demanen, de tàcit acord, que Estelle faci el mateix. Semblen dos adults renyant el fill. Garcin es fa eco de la demanda d'Inès i li diu a Estelle: «*On te demande s'il était pauvre*» (60) L'«on» postula una unitat que fa d'Estelle un individu aïllat, exclòs de l'on.

3) (62) Immediatament que l'interrogatori acaba amb l'intent d'Estelle de plorar, l'aparellament anterior es desfà i salta Inès: *Mon pauvre petit!* (A Garcin:) *L'enquête est finie* (62), tot reiniciant la voluntat d'aliança amb Estelle.

4) (62-63) Malgrat tot, Estelle torna a mostrar preferència per Garcin. Ara ja li tolera que vagi en mànigues de camisa. Li dirà que no li guarda rancúnia però sí a Inès. El moviment és re-vincular-se a Garcin i excloure Inès.

5) (63-6) Inès, veient que no ha pogut millorar la simpatia d'Estelle, torna a Garcin per reflexionar sobre la nova posició a la qual s'ha arribat després de la confessió «*nus comme des vers*». Garcin sortirà ara amb el projecte d'ajudar-se i discutirà les possibilitats amb Inès. Durant unes pàgines Estelle resta fora de la discussió dels «grans».

---

amb el pecat d'infidelitat per donar profunditat masculina al personatge de Garcin. La nostra lectura, però, ha privilegiat l'aspecte de convergència de crims.

## 7. El projecte d'aparellament eròtic en la línia de l'ideal de l'amor

Però, a més de les aliances de circumstàncies, els personatges mostren intents molt més vertebrats en la línia de l'*ideal de l'amor* que Sartre ha formulat en EN com a primera actitud vers el proïsme.

No està de més potser un breu recordatori de les dues grans actituds vers el proïsme a EN (401ss): o bé vull assimilar i controlar la seva llibertat o bé vull objectivar-lo com a cosa del món. L'ideal de l'amor és la base de la primera. És el projecte de voler ser estimat en el sentit de voler que l'altre vulgui veure lliurement el món com a través dels meus ulls, i a mi com a fi seu. Per aconseguir-ho cal seduir-lo amb el llenguatge –que és de sempre el domini de l'objectivitat intersubjectiva– i fascinar-lo, fer aparèixer l'amat com a objecte no-transcendible, que ho és tot. Però hi ha una lògica contradictòria, perquè quan vull ser estimat vull que l'altre m'estimi, cosa que no pot fer-se més que si l'altre vol que jo l'estimi: vull el voler de l'altre... però si això es porta al final, algun dels dos deixa de ser llibertat i es fa només objecte... En qualsevol moment l'altre pot veure'm només com a objecte i utilitzar-me. I pitjor, en qualsevol moment pot aparèixer un tercer i fer-nos objectes als dos. Hi ha un text a EN sobre l'*aparició del tercer* en la parella que sembla prefigurar HC.<sup>26</sup>

Però si només comptem amb l'ideal de l'amor eròtic, la riquesa de la peça s'esmuny. No arriba a haver-hi cap parella, però sí aparellaments provisionals –com hem dit– i ideals d'aparellaments, més basats en el reconeixement mutu de la llibertat. La temàtica hegeliana del reconeixement de les autoconsciències lliures hauria de figurar en les relacions concretes amb el proïsme. Sartre l'ha tractada abans del capítol de la mirada, confrontant-se a Hegel (EN 275 ss), i després, volent parlar de «relacions concretes» i no d'abstraccions filosòfiques, la té present perquè compara l'ideal de l'amor amb la lluita de l'amo i l'esclau i en traça les diferències (EN 407). Podem englobar els desitjos de reconeixement que circulen a HC com a formes atenuades de cerca d'aquest «concret» ideal de l'amor a manca de concrecions del reconeixement quotidià. També en el reconeixement es desitja el desig de l'altre, i també conté una mena de contradicció que porta a la lluita de les autoconsciències, tot i que la intensitat emocional, en comparació amb l'ideal de l'amor, estigui una octava per sota. En la forma estètica de HC resulta difícil destrenar aquest reconei-

<sup>26</sup> «Ensuite, dans l'amour, chaque conscience cherche à mettre son être-pour-autrui à l'abri dans la liberté de l'autre. Cela suppose que l'autre est par delà le monde comme pure subjectivité, comme l'absolu par quoi le monde vient à l'être. Mais il suffit que les amants soient regardés ensemble par un tiers pour que chacun éprouve l'objectivation, non seulement de soi-même, mais de l'autre. Du même coup l'autre n'est plus pour moi la transcendance absolue qui me fonde dans mon être, mais il est transcendance-transcendée, non par moi, mais par un autre; et mon rapport originel à lui, c'est-à-dire ma relation d'être aimé à l'amant, se fige en morte-possibilité. Ce n'est plus le rapport éprouvé d'un objet-limite de toute transcendance à la liberté qui le fonde: mais c'est un amour-objet qui s'allie tout entier vers le tiers. Telle est la vraie raison pourquoi les amants recherchent la solitude. C'est que l'apparition d'un tiers, quel qu'il soit, est destruction de leur amour» (EN 416-417).

xement de l'element de desig sexual de la segona actitud i de tots els projectes que s'hi barregen.<sup>27</sup>

Els nostres personatges conserven uns mínims desitjos –una altra concessió a l'infern si cal desplaçar un patiment eficaç–, però van profusament barrejats d'altres coses. Una lectura ens diu que es fa difícil trobar en la peça un sol racó d'autèntic erotisme *perquè* som a l'infern; una altra, que només és una caricatura de les relacions que fora de l'infern *també* són la norma. En aquest cas, no hi ha completesa o plenitud de l'experiència humana ni fora ni a dins, però a porta tancada molt menys: ni per via de la primera actitud vers el proïsme, com a ideal de l'amor (com a genuí lliurament d'una consciència a l'altre), ni per via de la segona actitud, amb la realització del desig físic (on s'objectiva l'altre com a cosa), com volent que la sexualitat pogués ser alguna cosa de la pura facticitat corporal. Així, les maniobres seductores d'Estelle a Garcin sonen a falses; les d'Inès a Estelle també, i les de Garcin són explícitament confuses.

Inès festeja Estelle amb magarrufes com ara *ta bouche d'enfer* (47); *Tu es belle, ma petite alouette* (48), *mon eau vive, mon cristal* (72). Les paraules mostren certa competència en els gestos de la seducció, àdhuc de l'amor. Però més aviat sorprenden pel seu caràcter de rampell extravagant, no creïble. Estelle respon confusa: *Je ne sais pas. Vous m'intimidez* (48). Però Estelle també farà declaracions melodramàtiques a Garcin del tipus *Mon chéri, mon chéri! Regarde-moi, mon chéri! Touche-moi, touche-moi... Il n'y a plus que moi* (81).

Les maniobres il·lustren que ambdues despleguen l'ideal de fer-se estimar, una certa voluntat no només de fer enamorar sinó d'enamorar-se. Despleguen aquella doble característica de la paraula seductora o fascinant, o simplement de tot llenguatge, que és sempre un ésser-per-a-altre: objecte sagrat per al parlant, objecte màgic per a qui escolta.<sup>28</sup>

Garcin i Estelle no han pogut mantenir gaire estona l'intent d'encarnació mútua que descriurem en el següent apartat. I la cosa mor del tot quan Garcin agafa la porta per fugir. I la porta s'obre, Garcin dubta i es queda, i diu que *c'est a cause d'elle* (Inès) *que je suis resté* (88). Heus aquí una escenificació de la dissociació entre l'amor-encarnació i l'amor-ideal, o entre la segona actitud vers el proïsme i la primera. Resulta clau que Inès entén Garcin perquè sap què és un covard i ell desitja aquesta comprensió i vol tenir-la a prop, fer-li canviar d'idea i obtenir el valor des de la seva comprensió. Torna a ser l'ideal de

<sup>27</sup> Cf.: «Sans doute les conduites concrètes (collaboration, lutte, rivalité, émulation, engagement, obéissance, etc.) sont infiniment plus délicates à décrire, car elles dépendent de la situation historique et des particularités concrètes de chaque relation du pour-soi avec l'autre; mais elles enferment toutes en elles comme leur squelette les relations sexuelles» (EN 447).

<sup>28</sup> «Ainsi, le langage demeure pour autrui simple propriété d'un objet magique et objet magique lui-même: il est une action à distance dont autrui connaît exactement l'effet. Ainsi, le mot est sacré quand c'est moi qui l'utilise, et magique quand l'autre l'entend. Ainsi, je ne connais pas plus mon langage que mon corps pour l'autre. Je ne puis m'entendre parler ni me voir sourire. Le problème du langage est exactement parallèle au problème des corps et les descriptions qui ont valu dans un cas valent dans l'autre» (EN 414).

l'amor que pretén que l'altre vegi el món a través meu. *C'est toi que je dois convaincre: tu es de ma race. T'imaginais-tu que j'allais partir? Je ne pouvais pas te laisser ici, triomphante, avec toutes ces pensées dans la tête; toutes ces pensées qui me concernent* (88-9). I ella li recordarà, gairebé al final, aquest ideal de l'amor que vol capturar la llibertat de l'altre sense que deixi de ser llibertat: *C'est moi qu'il faut convaincre* (93). Entre el no-res i aquesta comprensió paradoxal del torturador, Garcin escull la comprensió dolorosa. Es podria interpretar alternativament que no vol repetir la deserció en vida i que ara vol afrontar les coses. En aquest sentit l'obra tindria un sentit fallit, hi hauria una esquerda a l'infern per on es mostraria esperança per al personatge i una situació de no absoluta mort. Però la situació té més revolts i hi ha una voluntat de patir sobre la qual tornarem més endavant.

Si hi ha alguna cosa especial en aquest infern és la rapidesa amb la qual se superen els enganys idealitzadors i autoidealitzadors que es donen en la vida quotidiana, tant en l'àmbit de l'amor com en el reconeixement de les consciències. L'infern és la situació del que veu la realitat tal com la descriu Sartre sense poder reposar en un moment d'aparent plenitud. Se'n segueix que els projectes són impossibles perquè se'ls veu el llautó gairebé des del primer moment. Paradoxalment, aquests condemnats, quan s'enamoren, no perden mai el nord: estan instal·lats en la lucidesa. L'infern potser consisteix a no poder autoenganyar-se de cap manera: a només veure les coses com Sartre diu que són sempre.<sup>29</sup> Sembla adient no pretendre cap ideal més enllà del plaer dels cossos.

## 8. Projectes d'aparellaments de desig sexual

Els personatges, diem, conserven cert desig sexual, sembla clar, que els permet insinuar-se (Estelle), manifestar les seves preferències i oferir-se obertament (Inès), demanar-se explícitament –*Un homme, non. Toi* (73) –diu Estelle, o bé iniciar abraçades i moviments físics –*G: (revient vers Estelle et la prend aux épaules.) Donne-moi ta bouche* (76); fins i tot patir escenes constants de gelosies –*I: (s'agrippant à Garcin) Laissez-la! Laissez-la! ne la touchez pas de vos sales mains d'homme!* (75). La cosa arriba fins al següent extrem que fa xisclar Inès: *Le beau couple! Si tu voyais sa grosse patte posée à plat sur ton dos, froissant la chair et l'étoffe. Il a les mains moites; il transpire. Il laissera une marque bleue sur ta robe* (92).

Hi ha formulacions de desig que s'apropen més a la segona actitud envers els proïmes, voler fer de l'altre no pas una llibertat que em mira sinó desig sexual (EN 422 ss): que ell em desitgi i jo a ell. Per enfrontar l'altra consciència que em miraria, aquesta

<sup>29</sup>De fet, un es preguntaria on hi ha alguna escena eròtica en Sartre que no sigui una situació que vehicula alguna preocupació més fonda del personatge. No la trobem en l'estranya vinculació entre Hugo i Olga a *Les mans brutes*; ni el confús lliurament de Jessica a Hoederer, tan farcit de motius polítics, ressentiments, agraïments tal vegada. Per dir-ho així, en les seves obres ningú simplement «falls in love», no es veu mai ningú caigut en la innocència d'una idealització eròtica.

solució és una mena d'embruix sobre el món: consisteix a corporalitzar-nos a través de les carícies, encarnar-me i encarnar-lo; ser unes consciències que al mateix temps són facticitat. Així, Estelle desmunta l'ideal de l'amor amb Garcin –G: *Mais tu disais... E.: Je me moquais de toi* (83)–, i avança vers l'encarnació: *Si tu savais comme ça m'est égal. Lâche ou non, pourvu qu'il embrasse bien* (80); *Tu n'as pas le menton d'un lâche, tu n'as pas la bouche d'un lâche, tu n'as pas la voix d'un lâche, tes cheveux ne sont pas ceux d'un lâche. Et c'est pour ta bouche, pour ta voix, pour tes cheveux que je t'aime* (83); *Même si tu étais un lâche, je t'aimerais, là!* (84).

En aquests casos, ocupar-se eròticament de l'altre sembla una sortida a l'avorritment o un dels projectes defensius que tendeixen a negar l'infern de la mirada acusadora. Així, hem vist que quan Garcin arribava a besar i tocar Estelle (81), la «temptativa d'encarnació» no és prou poderosa i s'atura a mitges (82). Estelle és una jove atractiva que ha tingut amants. Garcin també desitja convèncer Estelle que és un home valent però ara a la manera adequada per a Estelle. Més que una qüestió d'enfolliment a causa del cos, ell desitja el desig d'ella i és ben clar que si l'aparença de valor ja sembla satisfer Estelle, l'aparença de reconeixement no satisfà Garcin. Darrere la temptativa d'encarnació i de les festes hi ha l'ideal d'amor i el desig de reconeixement de l'home valent que no és. L'encarnació es desfà i ambdós continuen amb el joc a mitges. De fet, ell ja li havia avançat una cosa així quan ella li ha dit que el prendrà tal com és: *J'en doute. Je serai... distrait. J'ai d'autres affaires en tête* (73). I per damunt de tot, la mentida no pot quallar per la presència constant d'Inès, que els recorda la voluntat de mentir-se: *Ha! elle te dirait que tu es Dieu le Père, si cela pouvait te faire plaisir* (84).

### Un quadre dels aparellaments

Ja veiem que en l'estètica de les relacions amb el proïsme, els dos tipus d'aparellament van trenats. En ambdós, si hi ha algun erotisme, tramita amb una càrrega de violència donada per la presència del tercer que ataca la parella. Hi ha tres possibles parelles, però si considerem que l'interès no és recíproc sinó *unívoc*, hi ha *sis tipus de parelles*. Hi veiem tres projectes d'aparellament que volen realitzar l'intent de reconeixement mutu o l'*ideal de l'amor*, la conducta-base de la primera actitud davant del proïsme, més o menys *barrejada de desig corporal* pròpia la segona actitud: l'amant-actiu cerca l'amat-passiu –i el tercer resta exclòs per una mena de necessitat dissortada. Però hi ha altres combinacions que semblen ocórrer com si la consciència s'adaptés a la nova situació després del fracàs de l'aparellament fonamental.

Vegem els projectes d'aparellament en un quadre que dona certa orientació sobre els moviments més esquemàtics sense voler esgotar el tema.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Cf. altres possibilitat d'anàlisi de les tríades a NOUDELMAN, *op. cit.*, pp. 89-100

(«a→b» representa «a cerca b per a un projecte d'aparellament»)

Projectes d'aparellaments de reconeixement mutu o ideal de l'amor		
Estelle→Garcin	Inès→Estelle	Garcin→Inès
<b>Objectiu</b>		
<p><b>Protecció</b> a canvi de submissió: si tu em protegeixes, seré teva. <b>Autojustificació.</b> Cerca complicitat: si tu confirmes la meva autojustificació, jo confirmaré la teva. La mirada de l'altre em constituïria, fins a cert punt, com a «acceptable». La relació queda embolcallada en una forma de <b>seducció mútua i emmirallament.</b></p>	<p><b>Eròtic.</b> Cerca submissió a canvi de <b>plaer</b> sense dissimul: si et lliures a mi, et faré sentir plaer (46-8).</p>	<p><b>Reconeixement:</b> Cerca reconeixement a canvi de reconeixement. Si m'acceptes, seré home. Cerca que l'ajudi a descobrir els propis enganys i a canvi farà el mateix amb ella (64).</p>

Manifestació i desenvolupament de l'aproximació		
<p>Es manifesta des del principi adreçant-se sempre al senyor; fent-li insinuacions (32-34). Interromp l'avanç d'Inès. S'ofereix obertament a Garcin (87).</p>	<p>Només arribar s'adreça a Estelle, l'afalaga, li voldria regalar flors (30). S'explicita la no-atracció als homes (34); s'ofereix de mirall a Estelle; proposa no ocupar-se de Garcin; proposa considerar-se soles (46).</p>	<p>Indirecta, cercant la complicitat d'Inès en el projecte de <i>politesse</i> i de silenci, on sembla l'autèntic interlocutor. En l'interrogatori conjunt a Estelle, enmig del gran retret que li fa Inès hi troba una dedicació molt madura i interessant; troba que Inès el reconeix en una dimensió humana, dotadora de sentit, autèntica mirada de l'altre (51, 88, 89).</p>



<b>Tercer exclòs:</b>		
<b>Inès:</b> quedaria sense protecció, sense companyia i sense tenir a qui «cremar».	<b>Garcin:</b> quedaria condemnat a mirar sense tenir reconeixement.	<b>Estelle:</b> quedaria fora del món dels adults.
<b>Fracàs pel tercer:</b> la mirada activa sobre la intimitat dels dos aparellats desfà la unió projectada. Actua des de l'enveja a la unitat protectora de la parella.		
Inès es fica al mig. Trenca les il·lusions idealitzadores de la parella tot dient que és una comèdia (40). Impedeix amb energia qualsevol acoblament. És conscient que fa aquest paper de mirada (91, 93).	En aquest cas, és Estelle qui sempre fa entrar l'home en l'escena quan Inès s'hi apropa massa; el fa participar. L'entrada de Garcin desbarata la unió.	En aquest cas sembla que tot frena aquest aparellament: a Inès no li agraden els homes, no té massa capacitat d'ajudar, té la temptació d'Estelle. L'oferta eròtica d'Estelle a Garcin a partir de p. 73 acaba de trencar els pactes (cf. 75, 76).

<b>Altres combinacions. Aparellaments per despit</b>		
<b>Garcin→Estelle</b>	<b>Estelle→Inès</b>	<b>Inès→Garcin</b>
<b>Motiu:</b> derivat del fracàs de l'anterior projecte d'aparellament		
Garcin fracassa en el projecte de silenci amb Inès. Despit contra Inès.	Estelle fracassa amb Garcin. Despit contra Garcin.	Inès fracassa amb Estelle. Despit contra Estelle
<b>Forma</b>		
<i>Alors, petite, je te plais?</i> (51) Aproximació eròtica de l'última part. <i>Garcin la prenant aux épaules</i> (89).	Una estona es deixa amanyagar (45-8).	l'interrogatori comú a E. Inès descobreix la gelosia, no sols perquè li prengui E. sinó perquè G. es desintessa d'ella. Des del despit li fa la proposta més creïble de reconeixement: <i>C'est moi qu'il faut convaincre</i> (92-3).

## 9. Els projectes de fer-se mal

Els aparellaments de rebot semblen voler realitzar l'ideal de l'*odi*, culminació de la segona actitud vers el proïsme: estic junt-amb-l'altre només per incordiar el tercer, per despit. Fins i tot els aparellaments de rebot semblen tenir més solidesa i arribar més lluny en el seu propòsit de produir un eficaç malestar en el tercer. El tercer exclòs pretén pagar amb violència la violència de l'exclusió i està interessat en ella més que en la pròpia vinculació. No és estrany que a HC l'erotisme que arriba més lluny només pot adoptar formes hostils perquè es juga sobre parelles segones que deixen fora l'objecte inicialment desitjat.

Com que les sis formes possibles d'aparellament són inestables, l'únic contacte possible entre els personatges acaben sent les picabaralles constants i els retrets. I aquest sembla ser el paper de l'erotisme en la peça: és allò que no es realitza, però per virtut del qual apareix la conducta infernal que realitza la pena mútua, com una mena d'estalvi de dimonis castigadors. L'erotisme és la recerca impossible que mourà a la insatisfacció. L'erotisme és la vida i la vida, és allò que encara busquen els personatges i que ja no tindran mai. Els retrets mutus, explícits o implícits, són la forma concreta de la pena, allò que infernalitza també les relacions mútues en la vida. Aquí, l'agressió física i la por de morir no poden ser més que ficcions i només queda la degradació de l'altre per la via de fer-lo aparèixer en el llenguatge de forma empobrida, limitada o parcial.<sup>31</sup>

Però si els retrets són la forma de violència perquè constantment frustren el reconeixement de la consciència, no són encara *projectes* de violència dels personatges. Normalment, les nostres societats insisteixen que la violència no és projecte sinó fracàs del projecte, però Sartre ens explica que, a banda de ser el projecte calculat pels administradors de l'infern –amb l'acudit que operen amb una «economia de personal» (42) tot pretenent que «els clients facin el servei ells mateixos»–, el desig de fer mal, com en el cas de Jean Genet, pot fer-se projecte en les relacions amb el proïsme. S'apropa parcialment a l'actitud del sadisme; no tant al sàdic que s'acarnissa amb el cos de l'altre, com descriu l'autor, sinó en el sentit de voler fer humiliar l'altre i fer-li arrencar una mena de confessió lliure, com passava amb l'ideal de l'amor (EN 443).

Inès així ho assumeix en algun moment i proposa el sadisme com a projecte: *j'ai besoin de la souffrance des autres per exister* (57). Però en altres moments la figura del masoquisme semblaria adequar-s'hi millor:<sup>32</sup> *Je veux choisir mon enfer* (51). Aquest sen-

<sup>31</sup> P. ex., a p. 50 veiem els tres retrets mutus dels personatges com a formes de llançar la culpa i presentar-se com a innocent: 1) G.: jo callava i vostès són culpables per molestar; 2) E.: jo estava en pau i l'altre s'ha ficat amb mi; 3) I.: jo sols intervinc per aturar una cosa que l'altre havia començat. Són tres formes de mala fe sartreana en la forma simple de «la culpa és teva».

<sup>32</sup> Sartre explica la fàcil transició circular del sadisme al masoquisme, que en el fons és la forma de la sexualitat normal, com la transició entre l'extrem de només mirar l'altre sense encarnar-me jo i l'extrem de només ser encarnació mirada per l'altre. (EN 444)

tit no amaga el desig de controlar la situació perquè afegeix *je veux (...) lutter à visage découvert* (51), i la cara descoberta només la poden veure els seus companys i també només ells en poder ser els rivals i patir aquesta lluita. Inès proposa lliurar-se del tot a la dissort (la meua i la vostra) i així, humiliació o autohumiliació, almenys ser amo d'ella com ho pretén el sàdic.

Vegem alguns exemples del projecte d'Inès manifestat progressivament:

– Ja des dels primers moments es presenta com algú a qui tot allò no l'espanta: *La peur, c'était bon avant, quand nous gardions de l'espoir* (26).

– Retreu a Garcin la seva necessitat de tranquil·litzar-se, assumeix que els han posat junts expressament –*Ils ne laissent rien au hasard* (35)– i no li calen mentides.

– Sembla complaure's provocativament en la dissort en un intent de dominar-la: *Entre assassins. Nous sommes en enfer, ma petite, il n'y a jamais d'erreur et on ne damne jamais les gens pour rien* (40).

– Descobreix, ho comunica i es disposa a assumir que són també botxins: *Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres* (42). Rebenta la posició de recolliment de Garcin cantant una cançó (43).

– Explicita la manca de penediment i el desig sàdic: *Moi, je suis méchante: ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. Une torche. Une torche dans les cœurs. Quand je suis toute seule, je m'éteins* (57). I també: *[nous sommes] parfaitement, ignobles* (59); *Vous savez, je ne regrette rien...* (56).

Ara bé, no pot ser que, tal com Garcin hi veu «atzar» en el fet els hagin posat junts, Inès hi vegi «necessitat» i ho faci també a la defensiva? No seria com col·locar-se en una posició omniscient, on ella sap que no hi ha res a l'atzar i almenys aquest saber li dóna tranquil·litat? Per dir-ho d'una altra manera, si ella pot ser la que vol *fer patir o fer-se patir*, tot dissociant-se de la Inès a la qui li toca *patir*, almenys controlarà el patiment: serà la llibertat que decideix. És un tema recurrent també en Sartre: el torturador vol matar la seva pròpia feblesa amb la tortura. A *Morts sans sépulture*, Sorbier, el personatge covard, quan és torturat li diu al seu botxí Clochet: *Som germans, T'atrec, eh? No és a mi a qui tortures. És a tu.*<sup>33</sup> L'actitud desafiant també la trobem en Garcin. Malgrat que manta vegades diu que es vol salvar, diu també: *Je ne regrette rien. Je paierai, mais je ne regrette rien... Je te dis que je ne regrette rien* (54). Sembla força arrogant si es posa juntament amb el propòsit de salvar-se.

El que veiem aquí és que *no hi ha cap projecte de penediment*. En aquesta peça, sorprenentment, no apareix la qüestió del penediment, com a *Les mouches* i, en aquest sentit, seria el seu revers. Seria un projecte possible el penediment? Potser no –si és que només pot haver-hi si va acompanyat dels actes reparadors– i aquí ja hem vist que no és possible cap acte autèntic. Però tampoc se'n veu ni el més remot intent: són a l'infern

<sup>33</sup>Q. 2, Esc. 8.

sense cap error i, en última instància, no inspiren massa llàstima. Ells s'ho saben i es mouen entre la complaença i el consentiment de la situació –i no precisament la compunció–; es veu bé en frases com aquestes de Garcin: *je ne suis pas tres joli* (53); *je ne suis pas un mort de bonne compagnie* (31); *Je ne suis pas vulnerable* (56); *Mais oui, mais ouïs, le goujat bien-aimé* (55).

Les declaracions descarnades de Garcin i d'Inès no les confonem amb la bona fe, tal com abans no confoníem sinceritat amb bones intencions. Inès és qui millor copsa la situació o la mira de cara. Garcin deia que volia mirar la situació de cara (16), però tot just arribar s'embolica amb il·lusions ingènues, històries justificadores, i es tapa la cara, com esperant una interiorització que el salvi del càstig. Estelle es fa la innocent i coqueteja tot fingint no assabentar-se'n. Inès, en canvi, s'adona que la disposició maligna dels tres personatges a l'habitació no és atzarosa. Sap que aquesta situació no té sortida ni ofereix salvació. La seva vida ja va ser una mena de preludi de mort: *Eh bien, j'étais ce qu'ils appellent, là-bas, une femme damnée. Déjà damnée, n'est-ce pas. Alors, il n'y a pas eu de grosse surprise* (55). Només aspira a perpetuar allò que va fer en aquella mala vida: *Six mois durant, j'ai flambé dans son cœur; j'ai tout brûlé* (57). Sap que és dins de l'habitació per seguir abrasant.

La veritat que aquí es tracta d'enfrontar és *destructiva* i no té com a fita alliberar-me, ni molt menys alliberar l'home com a fi de l'acció. Com que de fet la sortida a l'acció està tallada aquí, tant la sinceritat com la visió descarnada no poden fer res per millorar els homes i sí, al contrari, per dotar d'un caire més violent la condemna.

Aquella torxa va cremar i va conduir la seva companya a la mort. Això il·lumina el propòsit últim de control de la situació que pretén quan anuncia que serà una torxa per a ells. A diferència de Clochet de *Morts sans sepulture*, que podia torturar sota el pretext d'obtenir alguna informació però en el fons explorant i castigant una ànima covard, Inès es més directa. S'adona que cerca la mort dels companys. Es correspon amb l'última actitud vers el proïsme, l'odi que cerca la mort de l'altre perquè, en definitiva, m'he adonat que sempre seré objecte per a ell. Elimino el botxí. En el fons, és *odi a qualsevol altre que em pot mirar*. En la vida, l'odi fracassa perquè, encara que mati, queden altres consciències que em miren, o bé perquè m'han mirat i em queda un retret que em ve del passat.

En la peça no és ni Inès ni Garcin qui farà les passes per arribar fins al final, sinó Estelle, que, cega de ràbia, pren un ganivet i es llança sobre Inès. Però aquest projecte tampoc és realitzable perquè ni matar ni infligir dolor físic no està en les seves mans. El patiment només es pot *patir* però no se'l pot *actuar* ni se'l pot *projectar* perquè no es pot portar fins al final (94). Si no es pot re-morir a l'infern perquè ja són morts, tot queda en un fer-veure violència, a la qual li falta la passió del risc de la vida, i la seriositat que dona la «realitzabilitat» del projecte violent. El mal només te'l pots *trobar* i no queda ni la possibilitat d'*administrar-lo*. Aquesta revelació és la més pregona de l'obra: no queda cap projecte dempeus allà on no pot haver-hi mort a l'horitzó.

## Conclusions

Si la filosofia sartreana tematitza l'home en situació, el teatre com a expressió literària del conflicte entre les consciències gairebé hauria de ser per l'autor l'objecte sobre el qual es teoritza. L'admirable sintonia exhibida entre HC i els conceptes d'EN trasllueix que Sartre veu l'home *en teatre*, en una intensa i sufocant relació a porta tancada, més que procedir a l'inrevés, escalfar una obra teòrica per procediment d'il·lustració. Ambdós textos parlen del mateix, sigui des d'una consciència tètica (fenomenologia) o estètica (fent emocionar).

### 1. L'infern com a puresa fenomènica

En tornar a re-fer reflexió el que és vivència emocional a través de la paraula, se'ns planteja el principal escull teòric: aquest teatre de les consciències descriu aquí l'infern, com podem destriar el que és específicament infern del que és fenomenologia genèrica de la vida humana? Segons com, sembla que Sartre només fingeix un món per descriure la vida normal; segons com, hi ha coses especialment alienants en aquesta ficció.

Per posar algun exemple del *paral·lel de mons* descrits per l'autor (EN, HC): en cap dels dos pot haver-hi un nosaltres que superi l'aïllament individual; en cap no sembla poder-hi haver autèntic erotisme si no és en la forma d'il·lusió fugaç; en tots dos, les figures de consciència de les relacions humanes se succeeixen sense poder reposar en cap d'elles... Si la tesi és la semblança dels dos mons, les *diferències* serien només de grau: en l'infern tot va més de pressa, les il·lusions es desballesten abans, la circularitat de les figures és més ràpida, als projectes se'ls veu el llautó abans.

Aquesta davallada de grau o empitjorament de l'infern seria paradoxal perquè en el fons mostra una *puresa fenomènica*: les coses ens són revelades tal com són molt més ràpidament. La consciència no-tètica del teatre seria una via franca a la lucidesa, una via tan o més eficaç que la consciència reflexiva, que des-barreja les formes impures de relació humana, per exemple en els aparellaments, i mostra què hi ha de debò.

### 2. Lectura des de la categoria de mirada

**a) L'altre és infern sempre.** Si HC es llegeix des de la categoria de la mirada de l'altre constitutiva de l'ésser-per-a-altri<sup>34</sup> que mou la vergonya, l'orgull o la por (EN 300ss), arribem al punt que no hi ha diferències entre els dos mons: l'infern són *sempre* els altres de la famosa cita (93), enmig de les situacions de la vida. Sempre ens calen els altres per a objectivar-nos i sempre estem en perill que aquesta mirada ens traeixi. Ales-

<sup>34</sup>EN III,I,IV; pp. 292ss.

hores no hi ha infern pròpiament dit, perquè és una metàfora de la vida mateixa i aquests condemnats som nosaltres mateixos. El caràcter reprovable i la condemna infernal expressen només la *puresa fenomènica*: et passa allò que es descriu a EN sense que mai passi res de millor que aquesta mena d'alienació constant. El crim i el càstig consisteixen en el fons en la mateixa cosa. No hi ha moments impurs en els quals triomfa la fal·làcia de sintonia, de concòrdia, de «nosaltres».

**b) Dialèctica sense final.** Prenent el text com a consciència estètica de totes les relacions humanes possibles, la lectura proposa en forma tètica depurada una *dialèctica sense estació final*, en què cada figura de consciència porta a una altra, ni estable ni realment nova, sinó cíclica i repetida. Ho indica clarament la frase final: *Eh bien, continuons* (95). La continuïtat no progressa ni vers la perfecció, ni vers el caos. Un text d'EN sembla escrit a propòsit d'aquesta circulació incessant que HC mostra.<sup>35</sup> El «continuem» expressa el joc dramàtic de la recerca d'una estació final. Hem mostrat una llista de pseudoprojectes de defensa contra el dolor i, en boca de Garcin –potser el més innocent dels tres–, referits a les *possibilitats de salvar-se*: *E: Il faut que je me taise? G: Oui. Et nous... nous serons sauvés* (42); *je suis sûr que je serais sauvé!* (82); *nous sortirons de l'enfer* (83).

### 3. Lectura des de la categoria de projecte. En quines condicions l'altre és només infern?

Hem apostat per llegir des de la categoria sartreana de *projet*e sense perdre la de *mirada*. El rendiment explícit és que reorganitza el contingut tètic com una sèrie de *projectes de convivència* que fracassen. Però duu un altre benefici addicional: permet discriminar l'infern de la vida. Al capdevall, si l'infern és el mite emprat per indicar culpables és perquè encara discriminem condemnats ètics i condemnats ontològics; i no oblidem que encara que tot i que Inès no vulgui alliberar-se, Sartre sí que vol i explícitament declara que la literatura té la fita ètica de fer-nos responsables. També ens preguntem que, si l'altre sempre és infern, com ho duia l'autor? Creia tolerar la vida només perquè queia en les fal·làcies de les relacions impures –com hi cau tothom? En fi, creiem que s'hauria de poder descriure un infern que no sigui la vida o a la inversa.

<sup>35</sup> «C'est précisément parce que ces attitudes sont originelles que nous les avons choisies pour montrer le cercle des rapports avec autrui. Comme elles sont intégrées en effet dans toutes les attitudes envers les autres, elles entraînent dans leur circularité l'intégralité des conduites envers autrui. (...) Ainsi sommes-nous renvoyés indéfiniment de l'autre-objet à l'autre-sujet et réciproquement; la course ne s'arrête jamais et c'est cette course, avec ses inversions brusques de direction, qui constitue notre relation à autrui. A quelque moment que l'on nous considère nous sommes dans l'une ou l'autre de ces attitudes –insatisfaits de l'une comme de l'autre; nous pouvons nous maintenir plus ou moins longtemps dans l'attitude adoptée, selon notre mauvaise foi ou selon les circonstances particulières de notre histoire; mais jamais elle ne se suffit à elle-même» (EN 448). No és sobrer recordar aquí el famós passatge de la «passió inútil» que és l'home (EN 662).

No hem desenvolupat la categoria de projecte i com s'insereix en l'obra sartreana –i en la seva obra posterior–, però anotem que, malgrat aparèixer a EN sempre com a «projecte meu» i mai «nostre»,<sup>36</sup> permet fer dels altres possibles col·laboradors, coo-perants, font de plaer o de reconeixement. Si acceptem aquesta facticitat –potser acciden-tal i que de cap manera és un «nosaltres»–, aleshores la peça *explica la diferència entre l'infern i la vida*. Bo i acceptant que la mirada dels altres resulta sempre una mena de condemna ontològica (infern), explica per què no sempre se'n deriva una situació in-fernal com la de HC sinó tolerable. Explica les *condicions* per les quals la mirada a ve-gades esdevé només infern *a vegades*. Sartre mateix interpreta l'obra així,<sup>37</sup> com a con-dicions, tot i que no les explicita. Quines són?

a) *Quan no puc fer cap acció possible*. Els personatges fan projectes que no es poden resoldre ni deixar de proposar. La convenció literària els reserva una aparença de vida per engendrar projectes que els permetin patir, sacsejar-se però no actuar. L'arrel pregona de la manca de projecte real és que no hi ha mort possible en l'horitzó. L'infern, de debò, és aquí la mort enganyosa, disfressada de projectes possibles.

b) *Quan la porta de les accions està tancada, els altres queden convertits en una falsa promesa*. No poden col·laborar, ni donar-me plaer ni reconeixement, ni protecció, ni batalla ni res. En aquestes circumstàncies no hi ha sortida a la insofrible mirada.

Viure una «vida infernal» és aleshores una altra cosa que s'assembla a les situacions del text. Quan l'altre no pot rebre la meva acció, ni jo la d'ell, ni la podem fer junts ni en-frontats perquè simplement d'allò que fem no en queda gran cosa en el món... *Quan no hi ha projecte perquè els actes són impotents*, l'altre només és constant recordatori de les coses que podia fer i, sobretot, recordatori que podia fer-ne, d'accions. En definiti-va, la combinació «mirada de l'altre» i «porta tancada» resulta letal, i és la mare dels conflictes.

Però en la vida «a porta no-tancada» l'infern és només una possibilitat i la proposta ètica de la peça literària és convidar-nos a esbrinar quant hi ha d'infern tancat i exami-nar-ne les condicions. Allò infernal és *l'eterna repetició del moviment de la insatisfacció*, i seria una altra versió d'una altra consciència estètica clàssica, la del mite del suplici de Tàntal. Amb l'aigua al coll, Tàntal té davant les fruites i l'aigua que satisfan la fam i la set, però s'enretiren cada cop que allarga la mà. Les fruites i l'aigua són aquí els altres amb les possibilitats que ens obren, però són només una aparença d'altres que van mancats de possibilitats. *En aquestes condicions, l'altre esdevé exclusivament infern perquè només és mirada*.

Ara bé, acceptem que l'èmfasi en el caràcter ontològic de la mirada fa difícil trobar en Sartre textos que ens diguin en quines altres condicions l'altre no esdevé infern o

<sup>36</sup>Cf. alguns llocs on s'explica aquest impossible «*nos projets*»: EN pp. 459, 462-465.

<sup>37</sup>CONTAT i RYBALKA, *op. cit.*, p.182.



textos que celebrin relacions millors. Potser ni *Huis clos* ni la reflexió no esgoten l'estètica de les relacions amb el proïsme.

Carles SARRATE

IES Montserrat Miró i Vilà (Montcada i Reixac)

*carlessarrate@gmail.com*

Article rebut: 11 de maig de 2012. Article acceptat: 4 de febrer de 2012.