

JEAN-PAUL SARTRE Y MIGUEL DE CERVANTES: DIDÁCTICA DE LA ESCRITURA TEATRAL

Sara López-Abadía Arroita
Universidad de La Coruña

RESUMEN

Estudiamos aquí las relaciones entre la obra de Jean-Paul Sartre *Le Diable et le bon Dieu* y la de Cervantes *El rufián dichoso*. Comparamos algunos fragmentos y concluimos que la obra de Cervantes ha influenciado profundamente a Sartre.

ABSTRACT

We study here two related plays, Jean-Paul Sartre's *le Diable et le bon Dieu* and Cervantes' *El rufián dichoso*. We compare some excerpts and conclude that Sartre has been influenced very deeply by Cervantes' piece.

La relación entre la comedia de Cervantes *El rufián dichoso* y la obra de Jean-Paul Sartre *Le Diable et le bon Dieu* plantea un problema que va más allá de la mera coincidencia temática o de los problemas de inspiración a la hora de escribir una obra de teatro. Hay que decir en primer lugar, que, tanto por el lado español como por el francés, la crítica universitaria (hecha la excepción admirable de Robert Marrast) no ha prestado excesiva atención a este asunto, considerándolo, o bien anecdótico, o bien ajeno a la "construcción de lo imaginario" (por usar el término de Ph. Malrieu) de la obra teatral.

Vayamos a los hechos. *Le Diable et le bon Dieu* fue escrita por Sartre en la primavera de 1951, al menos en su primer borrador, un manuscrito de 612 páginas, que Louis Jouvet criticó lo suficiente como para que Sartre decidiera corregirlo y pulirlo hasta la versión definitiva, estrenada por Jouvet en el teatro Antoine, el 7 de junio de 1951. En el reparto original estaban actores como Jean Vilar, María Casares y Pierre Brasseur; la dramaturgia era de Jouvet, los decorados de Labisse y el vestuario de Schiaparelli. El prestigio de Sartre en los años de la posguerra contribuyó a potenciar el éxito de una obra más densa y brillante que otro tipo de teatro que Sartre escribió por entonces.

Según Pierre de Boisdeffre "no sin razón se ha dicho que se trataba de una réplica a *Le Soulier de Satin*: como la obra de Claudel se trata de una tentativa "polifónica", donde se mezclan todos los géneros y donde no se expone únicamente el caso de un hombre, sino el tema de la condición humana"⁽¹⁾. Sorprende que Boisdeffre no hable para nada de *El rufián dichoso*, cuando la anécdota es clásica y viene recogida en la edición más conocida de la obra de Sartre; según Robert Marrast "Sartre, dit-on, imagine *Le Diable et le Bon Dieu* à la suite d'une conversation avec Jean-Louis Barrault qui lui raconte le thème du *Rufian bienheureux*. Le point de départ des deux oeuvres est en tout cas très semblable: "Ma pièce, dit Sartre, traite entièrement des rapports de l'homme à Dieu, ou, si l'on veut, des rapports de l'homme à l'absolu". Ce qui l'avait enthousiasmé, c'était le geste d'un homme jouant aux dés son destin, décidant de se vouer au bien par une décision qui le concerne seul. Cristoval, comme Goetz, est déchiré entre deux mondes opposés qui le rejettent alternativement"⁽²⁾.

En realidad las dos obras presentan bastantes paralelismos, que van mucho más allá de la anécdota de Barrault contándole el tema del *Rufián dichoso* a Sartre. La impresión que el lector saca de la lectura de ambas obras es que Sartre leyó la obra de Cervantes y pensó bastante en una serie de problemas de índole ideológica y de índole teatral antes de ponerse a redactar las célebres 612 páginas del manuscrito en tres semanas. Parece razonable pensar que Sartre haya usado la traducción-adaptación de *El rufián dichoso* hecha por Jean Cassou y Georges Pillement (Paris, *Les Masques*, 1947), amigos ambos de Sartre, especialmente Jean Cassou, cuya labor como difusor del hispanismo es esencial en la cultura francesa de esos años. Entre 1947 y 1950 Sartre debió de pensar bastante en algunos problemas teatrales de la obra cervantina, que, como señala

Marrast "est bien la première *comedia* du théâtre cervantin qui pose un problème moral universel"⁽³⁾. Un repaso a la cronología de la obra sartriana confirma documentalente esta hipótesis: los problemas morales que Sartre desarrolla en esta obra corresponden a los temas filosóficos que escribe en sus cuadernos de los años 1947-49; por otra parte, para algunas citas del manuscrito original de la obra, que después desaparecen del texto representado por Jouvet, Sartre utiliza monólogos procedentes de San Juan de la Cruz, y textos de época, como los de Odilon de Cluny, leído a través de Huizinga; parece difícil de admitir que no se hubiera tomado el trabajo de leer íntegra, en una reciente traducción adaptada al teatro, la obra que le había servido para idear la suya. Por otra parte, la entrevista de Sartre con Marcel Péju (*Samedi Soir*, 2 de junio 1951) pone en claro que conocía algo más que lo que Barrault le había contado:

– *L'anecdote, pour tout avouer, s'inspire d'une pièce de Cervantès que me conta jadis Jean-Louis Barrault. Un truand, las de faire le Mal, décide un jour de jouer aux dés sa conduite future. Coup de tonnerre, grondement céleste et sourd, éclair... Le truand perd: il se consacre au Bien. On le retrouve plus tard, à peu près moine, au chevet d'une vieille prostituée, décidant d'attirer ses péchés sur lui, grâce à une sort de gangrène*⁽⁴⁾.

En primer lugar, las dos características más llamativas de la construcción de la obra de Cervantes, con las que se resuelven los conflictos centrales del primer y del segundo acto, son asumidas por Sartre: tanto Cristóbal de Lugo como Goetz se juegan su destino a los dados, pasando ambos de ser pendencieros a elogiar una vida de santidad; el deseo de ofrecer su penitencia a cambio de los pecados de Ana de Treviño, al final del segundo acto, hace que Cristóbal contraiga la lepra; el episodio es similar al de Goetz y Catalina. En palabras de Marrast "Sartre s'est incontestablement inspiré de cette scène pour le tableau de la mort de Catherine, au deuxième acte de *Le Diable et le Bon Dieu*"⁽⁵⁾. En realidad, un examen detallado de ambas obras revela más coincidencias: la disposición gradual de los tres actos ha sido aprovechada de la misma forma por Cervantes que por Sartre: el primer acto nos muestra al protagonista en su vida mundana y termina con la apuesta y su decisión de cambiar de vida; el segundo nos lo muestra en el "camino de perfección", que culmina con el milagro en Cervantes, y el falso milagro en Sartre; y el tercer acto, en ambos casos, es el que plantea teatralmente el problema moral interior del personaje confrontado a su entorno exterior y a su conciencia; en ambos casos Goetz y Cristóbal tienen como contraparte un personaje procedente del primer acto: Lagartija, transformado en Fray Antonio, y Heinrich, recordándole a Goetz su verdadera realidad; en ambos casos hay una presencia ultraterrena, diabólica, en torno a la lucha entre estos personajes. Curiosamente la resolución de la obra es tan ideológica en un caso como en otro; no es cosa de plantearse, como hace Marrast, si Cer-

vantes cree a pies juntillas en el relato hagiográfico que le sirve de cañamazo para construir su comedia; el desenlace está dictado por ese mismo relato, y el relato procede del entorno ideológico de la época; pero en Sartre pasa exactamente lo mismo, ya que, como él mismo dice en su entrevista con Jean Duché (*Le Figaro Littéraire*, 30 de junio de 1951):

– *J'ai voulu traiter le problème de l'homme sans Dieu, qui est important non point par une quelconque nostalgie de Dieu, mais parce qu'il est difficile de concevoir l'homme de notre temps entre l'U.R.S.S. et les États-Unis, et dans ce qui devrait être un socialisme. C'est le problème actuel, mais les hommes du vingtième siècle s'en inquiètent sourdement, sans le penser. Au seizième siècle, on retrouve des problèmes analogues, incarnés dans des hommes qui pensaient à Dieu. J'ai voulu transposer ce problème dans une aventure personnelle. **Le Diable et le Bon Dieu**, c'est l'histoire d'un individu⁽⁶⁾.*

Como se ve, la influencia de la obra de Cervantes en la de Sartre puede ser de mayor o menor grado, pero es innegable; por ello sorprende lo que afirma un crítico como Guillermo de Torre, para quien "más que *El rufián dichoso* cervantino, las campanas que oyó lejanamente Sartre fueron las de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, ya que no las muy parecidas de *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. Pero el guerrero Goetz, héroe de *El diablo y Dios*, apenas si tiene un remoto parecido con Fray Cristóbal de Lugo, ni con Enrico, el bandido, ni con Gil, el canónigo de Coimbra. Goetz encarna el mal, el mal absoluto, lleva sus tropas deliberadamente a la muerte y descarga su responsabilidad en Dios⁽⁷⁾.

Después de sostener esto, Guillermo de Torre concluye (de forma coherente con su presuposición, pero difícil de admitir desde una postura objetiva) que "ni siquiera se plantea el conflicto entre la predestinación y la gracia, clave del drama de Tirso. Goetz es siempre un bandolero, sin ninguno de los matices diferenciales que hay entre Paulo y Enrico, entre las dos fases de uno y otro"⁽⁸⁾.

Obviamente, Sartre nunca se propuso tratar del problema de la predestinación ni tampoco del de la gracia; ni siquiera es seguro que, desde el punto de vista teatral esos problemas ideológicos sean los más importantes de *El condenado por desconfiado* (obra cuya atribución a Tirso ha sido puesta en duda, descartada o discutida por muchos estudiosos, entre ellos tirsistas de primera línea como Ruth Lee Kennedy). A cambio Sartre sí nos precisa algo muy importante y de gran aplicación didáctica, tanto para su obra como para la de Cervantes:

Au premier acte, la question est: Fera-t-il le mal? Au deuxième et au troisième: Fera-t-il le bien? En fait, le premier est un hoers-d'oeuvre. Les trois premiers tableaux du deuxième acte (tableaux 4, 5 et 6) sont une nouvelle exposition; j'ai ménagé là un temps

faible où le spectateur peut n'écouter que d'une oreille. L'action se noue au septième tableau, pour atteindre son point culminant au tableau 10... je voudrais que le spectateur réserve tout son pouvoir d'attention pour les tableaux 8 à 11"⁹⁹.

La obra de Sartre se divide en tres actos y once cuadros: la de Cervantes, en tres actos, al menos en su disposición definitiva para la edición, aunque no puede descartarse que en origen hubiera sido pensada en cuatro actos, como algunos críticos han hecho notar para otras obras escritas por Cervantes en el siglo XVI y adaptadas luego para la edición de 1615 de las *Ocho Comedias*. En todo caso el orden que establece Sartre en cuanto a su propia obra parece muy similar al que se puede leer en filigrana en la obra de Cervantes: un primer acto en que la pregunta que se hace el espectador/lector es: ¿cómo se comportará Cristóbal en su vida de rufián?; un segundo acto en que la pregunta es: ¿cómo se comportará Fray Cristóbal en su vida de monje? Finalmente el tercer acto es el que organiza, tanto en Sartre como en Cervantes, los conflictos patentes y latentes desarrollados en los dos primeros. Es interesante hacer notar que tanto para Cervantes como para Sartre se ha defendido la idea de que concedían más importancia al **libro** que al texto del espectáculo. Talens y Spadaccini, en su edición de *El rufián dichoso* apuntan que "Cervantes se vuelve hacia el texto impreso en espera de mejores tiempos para su propuesta"¹⁰. Sartre subdivide el tercer acto en tres subapartados: de un lado, el séptimo cuadro, que consta de seis escenas; de otro, los cuadros octavo y noveno, unidos, con un conjunto de tres escenas, en donde la escena segunda (central) es el monólogo de Goetz. Y finalmente, con un lapso de seis meses, el cuadro décimo y el undécimo. En un diagrama, el esquema de este importantísimo tercer acto vendría siendo éste:

- A: Cuadro VII: 6 escenas
/ Cuadro VIII: 1 escena
- B: / *Monólogo de Goetz*
\ Cuadro IX: 1 escena
(*Pasan seis meses*)
- C: Cuadro X: 5 escenas
- D: Cuadro XI: 1 escena

Como se ve, la relación entre cuadros y escenas resulta muy sorprendente: los cuadros VII y X son muy semejantes (seis o cinco escenas); lo demás son propiamente hablando "cuadro-escenas", de modo parecido a los "plano-secuencias" del cine actual. En estas condiciones el monólogo de Goetz resulta un momento álgido de la obra. Recordemos que este monólogo viene precedido de un cuadro-escena (el VIII) que parece inspirado por la picaresca española, especialmente por el pasaje del buldero en el *Lazarillo*: Karl se hace pasar por un profeta y ante los campesinos realiza una serie de trucos que desmontan el

presunto carácter profético de Goetz. Así, Goetz, enfrentado, como en un espejo, a su propia mentira, fracasa en su intento de hacerse pasar por un santo. Es muy importante hacer ver esto para comprender que Sartre se está ajustando fielmente al desarrollo teatral del conflicto que está tratando: el monólogo de Goetz es una prueba de que Sartre ha buscado exponer el conflicto de un hombre (del hombre) frente a lo Absoluto. En la traducción de J. Zalamea resuenan algunas ideas que Sartre parece haber tomado San Juan de la Cruz, tema que, por cierto, es especialmente interesante para una didáctica de la literatura comparada. Transcribo ese fragmento del monólogo:

Pues bien, Dios mío; de nuevo estamos cara a cara, como en el buen viejo tiempo en que yo hacía el mal. ¡Ah!, no debí ocuparme nunca de los hombres; estorban. Son malezas que es preciso apartar para llegar a ti. Voy a ti, Señor, voy, ando en tu noche; dame la mano. Díme: ¿la noche eres tú, verdad? ¡La noche, la ausencia desgarradora de todo! Pues tú eres aquel que está presente en la universal ausencia, aquel a quien se escucha cuando todo es silencio, aquel a quien se ve cuando ya no se ve nada. Vieja noche, gran noche anterior a los seres, noche del no-saber, noche de la desgracia y el dolor, escóndeme, devora mi cuerpo inmundo, deslízate entre mi alma y yo, y róeme. Quiero la desnudez, la vergüenza y la soledad del desprecio, pues el hombre está hecho para destruir al hombre en sí mismo y para abrirse como una hembra al gran cuerpo tenebroso de la noche. Mientras no lo guste todo, no tendré gusto por nada; hasta que no lo posea todo, no poseeré nada. Hasta que lo sea todo, no seré nada en nada. Me rebajaré por debajo de todos, y tú, Señor, me apresarás en las redes de tu noche y me levantarás por encima de ellos⁽¹¹⁾.

El problema de Goetz, tal y como lo ve Sartre, es que toda su vida está basada en el orgullo, y cuando adopta la apariencia de la humildad, está, conscientemente, incurriendo el caso de orgullo más escandaloso. Toda esta reflexión le viene a Sartre de la lectura de la obra de Cervantes, tal y como se desprende de la entrevista con Jean Duché:

– *J'ai d'autres objections à vous faire. Le retournement de Goetz à la fin du premier acte, jouant à pile ou face le Bien et le Mal, paraît arbitraire. Est-il historique?*

– Non, et je n'ai pas prétendu écrire la vie de Goetz de Berlichingen. J'ai pris cet épisode à Cervantès, dans *El rufián dichoso*, que m'avait raconté Jean-Louis Barrault. Seulement je l'ai fait tricher.

– *De sorte que c'est bien lui qui choisit brusquement le voie du Bien. Il me semble –et c'est ici la plus grave critique– que l'expérience était vouée à l'échec, parce qu'artificielle, et fondée sur l'orgueil, c'est-à-dire, contre Dieu.*

– Je vous répondrai que, justement, son orgueil, c'est Dieu. L'homme se croit beaucoup trop intéressant quand il se confronte avec Dieu (songez donc: encourir la colère d'un être infini!); beaucoup trop intéressant encore quand il se prosterne devant Dieu: Jean Genet a très bien dit que le pire orgueil est l'humilité. Goetz apprendra la modestie⁽¹²⁾.

Es curioso que estas reflexiones nos ayuden a entender algunas cuestiones importantes tanto de la obra de Sartre como de la de Cervantes. En principio el problema del orgullo y de la falsa humildad es un problema humanístico, no necesariamente ligado a un fenómeno religioso. En la obra de Cervantes podríamos pensar que cuando Cristóbal ofrece asumir todos los pecados de Ana de Treviño a cambio de sus buenas obras, está en realidad llevando a cabo un acto de orgullo basado en la falsa humildad. Cervantes no parece tener interés en ahondar esa posibilidad; de hecho la aparición de la lepra como **signo** de la intervención divina, tanto puede entenderse como una prueba de aquiescencia de Dios, como una especie de castigo a un acto de soberbia disfrazada de humildad. Cervantes se cura en salud al apuntar estos hechos a través de un personaje que es simplemente un "ciudadano". Sea lo que sea, el tercer acto comienza con este cambio estructural: Cristóbal está leproso, como Job (a quien Cervantes alude en el texto) y, al haber asumido los pecados de Ana de Treviño, en realidad está expuesto a ver condenada su alma. La gradación dramática que establece Cervantes en el tercer acto es muy interesante y afecta a esto que decimos: en primer lugar se enfrenta a dos demonios, Saquiel y Visiel, uno de ellos en forma de oso; Cristóbal, "**arrimado a un báculo y rezando en un rosario**" consigue rechazar a saquiel, que explica "es para mí de una rosario/bala la más chica cuenta" (vv. 2470-1). Más adelante, ya en el desenlace de la obra, en el paso del tránsito de la muerte al cielo, la visualización que propone Cervantes, en una detallada acotación escénica, nos muestra el combate final de Lucifer y los demonios en su lucha por cobrar la pieza a la que creen tener derecho, en función de que Cristóbal ha asumido los pecados de Ana de Treviño⁽¹³⁾:

Traen al santo tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes y el Virrey; suena lejos música de flautas y chirimías; cesando la música, dice a voces dentro LUCIFER, o, si quisieren, salgan los DEMONIOS al teatro

LUCIFER

Aun no puedo llegar siquiera al cuerpo,
para vengar en él lo que en el alma
no pude; tales armas le defienden.

SAQUIEL

No hay arnés que se iguale al del rosario⁽¹⁴⁾.

No sabremos, a fin de cuentas, si Cristóbal había incurrido o no en un pecado de falso orgullo al ofrecer sus buenas obras y penitencias a cambio de los pecados de Ana de Treviño; la solución que Cervantes propone para su salvación se basa en la fuerza de la devoción al rezo del rosario; esto enlaza con la primera parte de la obra, en que Cristóbal, en medio de su vida de rufián, no dejaba de practicar la caridad y rezar el rosario. El desenlace dramático completa de forma coherente los puntos de la trama que habían quedado pendientes a partir del primer acto, del mismo modo que también en la obra de Sartre se preveía que toda la apuesta de Goetz iba a conducir a un desenlace dramático en función de su falta de fe en la existencia de Dios. Tanto Goetz como Cristóbal labran su destino a través de sus actos y de su propia convicción en dichos actos. Desde nuestro punto de vista, el estudio comparado de ambas obras nos ha permitido integrar el análisis comparado de la literatura en la comprensión de los procesos teatrales, cosa que nos parece que tiene que ser la base de cualquier trabajo didáctico.

NOTAS

- (1) P. de Boisdeffre, *Metamorfosis de la Literatura, III*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 132.
- (2) R. Marrast, *Cervantès*, Paris, L'Arche, 1957, pp. 79-80.
- (3) Marrast, op. cit., pág. 79.
- (4) J.P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, NRF, Gallimard, 1973, pág. 268.
- (5) Íbidem, pág. 94.
- (6) Sartre, op. cit. págs. 274-5.
- (7) Guillermo de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 203.
- (8) Guillermo de Torre, op. cit., pág. 204.
- (9) J.P. Sartre, *Un théâtre de situations*, págs. 276-7.
- (10) Cervantes, M. *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986, ed. J. Talens y N. Spadaccini, pág. 45.
- (11) J.P. Sartre, *Teatro, 2. El diablo y Dios*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967 (4ª ed.), pág. 117.
- (12) Sartre, *Un théâtre de situations*, pág. 278.
- (13) Este motivo dramático es una variante del motivo folclórico que Stevenson desarrolla en su relato *El diablo de la botella*.
- (14) Cervantes, M. Op. cit. pág. 247.